دراسات أدبية

الأسس المعنوية للأدب

بقلم
د. عبد الفتاح الديدى

الطبعة الثانية



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٤

الأسس المعنوية للأدب

مقدمة

هذا الكتاب :

ستقع عين القارى على اسم هذا الكتاب فيتساءل فى التوعن معناه ومؤداه ووضعيته بين كتب النقد الأخرى . سيستفسر أولا عن دلالة هذا الاسم الذى اخترناه كعنوان لهذا الكتاب وسيجد فى نفسه ثانيا رغبة قوية فى معرفة الخطة التى ستلتزم بها هذه الدراسة . أو بعبارة أخرى مباشرة سيقول القارىء لنفسه ماهدف هذا الكتاب وما الغرض الذى سينفرد به دون بقية كتب النقد؟

ولكى أجيب على ذلك سأدع القارىء يمضى معى خطوة بخطوة بكل أنواع التفكير التى مرت بذهنى عند إعدادى لأبوابه الأولى . فقد وددت لو أننى أتحت لهذه الدراسة أن تأخذ اسم « حوار » . نعم . تمنيت أن أوجد نوعا من الرباط بين هذه الصفحات وبين قرائها عن طريق المناقشات الصريحة لكل المشاكل الأدبية والفكرية المعاصرة . ووددت لو تمكنت من مخاطبة القراء بغير أن يكون بين القارىء والكاتب أكثر من محاولة التفكير المشترك فى قضايا الفكر والأدب والفن والصحافة . أى أن يسعى الكاتب لاستجلاء نقاط البحث بمؤازرة القارىء وبنوع من التعاون فى ربط الحقائق بين عقول متعددة متفاهمة على معنى البحث المشترك المتجاوب .

ولكننى وجدت أن الحوار قد يقضى على رغبتى ككاتب فى اتخاذ موقف إزاء الأحداث الفكرية والانفراد بحمل المسئولية الروحية حيال

المشاكل الملفاة على أكتاف أبناء هذا الجيل . والحوار نوع من التخاطب الذى يستلزم مشاركة الغير فى طريقة التفكير بدافع الحرص على العلاقات القائمة . هذا من جهة . ومن جهة أخرى صادف أن طالعت فى هذه الفترة مقالا افتتاحياً فى مجلة العصور الحديثة الفرنسية بقلم برنار بانجو يعالج فيه موضوع الكتابة . وقال فى مقاله عن اليد الحارة الذى ظهر فى صدر عدد شهر يوليو سنة ١٩٦٤ أن الكاتب مشدود إلى هذا الحوار الغريب الذى يؤديه فى نفسه بصوت عال والذى يتابعه منذ سنوات : فالحوار متربص والكاتب يكتب . والكاتب يكتب لأن الحوار ينتظره والحوار ينتظره لأنه يكتب .

وتبدأ كل كتابة بعملية تراجع قليل يضع بها الكاتب أمامه على نحو أو آخر ذلك الشىء الذى يشغل باله . فنحن لا نكتب إلا من أنفسنا وعن أنفسنا . وكل كتابة مهما تباعدت أصولها ترتبط ارتباطاً مباشراً بالتجربة . هناك أسباب تدفعنى إلى اختيار هذا الموضوع وإهمال ذاك . ومع ذلك فهذه الأسباب لا معنى لها إذا تدخلت عوامل أخرى تبعدنى أو تقربنى من الموضوع . ويكفى أن تصادفنى عبارة واحدة لكى أنصرف تماماً عن موضوع بأكمله . ذلك لأننى حين أكتب تأخذ كل الظروف شكل الأوضاع الحرة فى حياتى . كل شىء يمر كما لو كنت فعلا حراً فى كتابة ما أكتب وفى الانصراف عما أدع جانباً . بل إننى أذهب إلى حيث لم تقتدنى التجربة قط . وسبب ذلك بسيط وهو أننى أكتب وحسب .

وفكرت من ثم فى أن الكاتب غير قادر على ربط نفسه بعجلة من المحاورات التى لاتخرج عن اعتبارمؤديات التجارب المزدوجة أوالمشتركة . ولمست سبيلا آخر فى اطلاق إسم مونبارناس كعنوان لهذا الكتاب

وسواء استوحينا اسم مونبارناس لمؤداه الحضارى فى اليونان القديمة أو بوصفه حى الفن والأدب بباريس حيث تدور المساجلات فى شتى مسائل الفكر والمعرفة، فالجو سيكون إلى حد ما غير مألوف لدينا . وسيدل أيضا على حاجتنا إلى اســـتمداد عناصر الحرية والتجربة الأصلية من ثقافات أجنبية . مع أن بلادنا مسرح لمقومات الفكر والروح عن أصالة وجدارة فى شتى الشعب . ويكفى أن نجول بأبصارنا فى أجواء سيدنا الحسين ومقاهى الأدباء فى السيدة ووسط البلد كما يقولون لنكشف المسببات الدالة المعبرة عن حركات وأوضاع مماثلة للتقاليد العربية على نحو ما تتفاعل مع طبيعتنا الشرقية . ولا شك أن استمداد مقومات الفكر والروح من الرموز الجارية فى حضارتنا أكثر لباقة وأقرب إلى المعقول .

وقد يكون نصيب هذه الدراسة غير قليل من ذلك كله . ولكننا سنخطو هنا خطوة أكثر جرأة من كل ما سبق تناوله فى مثل هذه الدراسة سوف نضع نصب أعيننا أن نشعر القارىء بالخطوط الأساسية المعنوية لأهم التيارات والاتجاهات فى العالم العربى والعالم الغربى مؤيدة أو منقوضة بأحكامنا . كما أننا سنجعله يقف خلال فصول هذا الكتاب على أهم ما يشغل ذهنه من هذه الناحية فى مسائل المعانى والدلالات الأدبية . وإذا استطعنا أن نؤدى نصيبا من هذا كله فلا مبرر حينئذ لحرمان الكاتب بعدئذ من نبرات ذلك الحوار الشخصى الذى يرتفع أحيانا بصوت عال فيثبت مدار التجربة التى تدور فى خاطره وكيانه .

لماذا نكتب؟

ولكننى عدت فتذكرت مناقشة دارت بين مجموعة من الأدباء وكان موضوعها سابقا على موضوع اختيار موضوعات الكتابة . أعنى أنهم

تساءلوا عن دواعي الكتابة ذاتها فضلا عن اختيار موضوعاتها . كان من بين الحاضرين أنور المعداوى والدكتور أنور لوقا والحسانى عبد عبد الله وكان السؤال الحائر على أفواهنا هو : لماذا نكتب ؟

وبدت الدهشة على وجوه أغلبنا عند وضع السؤال . وكأنما جال كل منا بخاطره يستجمع عناصر تبرير عملية الكتابة التي يقوم بها . وفوجىء كل الحاضرين بوجاهة الاستفسار عن دواعي الكتابة . وكأنما جاء السؤال بمثابة الدش البارد فى هوجة المشادة الفكرية. لأنه أدى إلى تراجع الكثيرين منا أمام أنفسنا لتحليل مهمة لم يخطر على بالنا أن نعللها ولعل أول مايخطر على بالنا فى هذه الحالة هو أننا نشأنا فوجدنا أنفسنا فى مجال الأدب والكتابة ولم نشأ أن نستفسر يوما عن السبب الذى نكتب من أجله .

وقد راقتني مداعبة أنور المعداوى فى إثارة المشكلة ، وراقتني رغبته فى أن يعود إلى الوراء قليلا كيما نفسر عمليات الكتابة التي نقوم بها ، وهل هي من صميم كياننا من أجل دعوة ما ؟ أو من أجل الدفاع عن قضية ما ؟ وهل الكتابة مستمدة من قوام حركيتنا الذهنية أم أنها صارت مع الزمن مجرد صناعة ؟ وهل تؤدى الكتابة إلى شيء ما ، وهل من شأنها أن تكون لها حقيقة وجودية قائمة على الضرورة التي لا غناء عنها ؟

أما عن شخصي فقد انساق خاطرى توا إلى جماعات اللا ابالين أو من يسمونهم بالفرنسية المانفوشيست . وهم الذين لا يجدون غناء فى أى شيء أو فى أى فعل هادف . وقد تكون إجابة السؤال على أساس أنك إذا تنكرت للكتابة وللعمل الفكرى الهادف فسيكون مصيرك لا أباليا وحينئذ يكفى أن توصف باللاابالية كيما تقبل على عملية الكتابة بحماس يبرره الوجه الآخر من المشكلة . ولكن قد يكون إحساسك بالكراهية لموقف اللاابالين غير مدعم بأساس نظرى أو نفسى صحيح ، إذ يمكنك أن

تقول : ولكن لماذا لا أكون لا أباليا وأن أكتفى بأن أعيش . أن أعيش فحسب . . وأن أستمتع بكل محيطات الحياة وأجوائها ؟

ولكن حينئذ فقط استطعت أن أتنبه إلى عنصر هام من عناصر وجودنا الدنيوى . استطعت أن أتبين أن وجودنا لا يمكن أن يكون وجودا كمجرد وجود . إن وجودنا لا يكون إلا إذا كان وجودا على نحو ما. لا وجود بغير نحو فى الوجود . مجرد الوجود ذاته معناه وجود على وجه من الوجوه . وكل من ألم بعلوم المنطق يعرف أن الحكم أو القضية بمجرد وجودها كقضية تنشأ معها الجهة فى الحكم . فكل قضية لها جهة فى الحكم ولا ينفصلان . القضية إما أن تكون ضرورية أو احتمالية أو ظنية أو توكيدية أو تقريرية إلى آخر هذه الجهات فى الحكم . وكذلك الوجود هو دائماً وجود على نحوما . وهذا لا يحتاج إلى تعليل أو تفسير إلا إذا احتجت إلى تعليل وتفسير ظاهرة الوجود ذاتها . فالوجود بمجرد الوجود يكون على أنحاء متفرقة مختلفة . ولا وجود بغير أنحاء كما أنه لاحكم بغير جهة فى الحكم . كلاهما متلازمان ولا يفترقان ووجود كل طرف منهما مرتبط بالطرف الآخر ارتباطاً أولياً مسلماً به .

فإذا كتبت اليوم فمعنى ذلك أنى أوجد على نحوما : أننى أعيش وجودى بالكتابة كما يعيش غيرى وجوده باللاكتابة . واستقى من رحيق الحياة طعماً قد يحلو مذاقه لدى الآخرين وقد لا يحلو . فالكاتب يغلف نفسه بالمعانى كما تنسج الدودة الحرير الذى يحتاج إليه أناس ويستغنى عنه أناس . فمن شاء أن يمر ذهنه بعض سويعات نهاره بغلالة من المعانى التى شاء لى وجودى أن أبرزها كنحى وكاتجاه فقد حقق هو نفسه وجوده على نحو من الأنحاء وشارك فى إحساس وجدانى مفعم بالتجربة التى تحدوها آمال وتغذيها مطالب ورغبات . ومن شاء ألا يبالى فقد فضل أيسر النحوين وهدى نفسه أحد النجدين . وله الحرية المطلقة فيما اختار .

لا مادية ولا روحية بل معنوية :

والوضع الآن فى الأدب والفلسفة سائر فى طريق تدعيم المعنويات . وقد انصرف المفكرون عن مناقشة أصل الإنسان ومبدأ حياته إلى البحث فى وضعيته وحقيقته الماثلة . ولذلك لو افترضنا أن الوجود عابث وأننا جئنا بلا سبب أو مبرر عن طريق المصادفة البحتة فقد أصبحنا داخل الوجود ذاته مقيدين بالمعنويات . ومن هنا نشأت كل فلسفة البيركامو . فهو يقول إن الحياة لامعنى لها ولكننا نحن البشر سوف نجعل لها معنى . لن نستسلم لليأس أو المصير العابث لأننا قادرون على أن نضفى على الوجود كل المعنويات .

فالمادية فشلت فى تطعيم حياة الإنسان بالرضا والاطمئنان والطموح كما فشلت الروحانية فى تزويد البشرية بالآمال والقيم . ولذلك اتجهت الأنظار إلى المعنوية التى تقرب للانسان مقومات وجوده وتفلسف وضعيته القائمة بالفعل . وفى قصة الطاعون التى ألفها البيركامو نجد الناس والفئران يتساوون فى نشأتهم ولكنهم لايتساوون فى مماتهم . هنا فى الطاعون عندما يحيط الطاعون بالفئران والناس نجد الفئران تخرج متراقصة نحو الموت.أما الناس فتظهر عندهم المعنويات . يظهر رجل كالدكتور ريبه الذى يعمد بتصرفاته إلى تقرير معانى الخير والأمل والتضحية والفداء. ويظهر الصحفى فى قلقه وفى جنوحه نحو إثبات دلالات الوجود القائم بوضعيته الفعلية . أعمال البشر لاتتعادل مع كل الحيوانات فى أنها تنزع بطبعها نحو المعنويات . قد نوجد عبثاً ولكننا لانموت عبثاً .

جاء فى سورة الرحمن أن الله خلق الإنسان علمه البيان . ولم ترد واو العطف بين خلق الانسان وعلمه البيان . فالقرآن يؤكد الخلق المعنوى للانسان . أى أن وجود الإنسان يحمل فى ذاته دلالات الوجود المعنوى وجود الإنسان فى ذاته وجود ذو منحى ومعنى والبيان هو الوضوح

والافصاح المعنوى . فالانسان مخلوق معنوى بطبيعته : وفى فطرة الانسان أن ينسج المعانى حول معاشه كما فى فطرة الزهور أن تفرز الرحيق وكما فى فطرة دود القز أن ينسج حول جسمه غلافا من الحرير . فالمعانى هى الغلاف الذى يحتمى به الانسان ليتحول بداخله إلى وجوده الحقيق ذى الدلالة . إنها الهالة التى تلف كيانه وتبرز مضمونه المتألق . لذلك يصح لنا أن نقول عن الانسان إنه حيوان معنوى ونعفيه من ثم من كل أنواع التساؤل فى مضمار معاشه الدنيوى . هكذا كان الانسان وهكذا سيكون ولا تعليل لما كان فيه وما سيئول إليه سوى أنه يؤدى معنويات الحياة فى هدوء وفى صمت وفى اعتزاز .

عبد الفتاح الديدى

الفصل الأول

نقد المعنى الادبى

١ ـــ الأسس المعنوية للادب

لا أريد أن يكون كلامى نقداً لأشخاص معينين أو مؤاخذة لا تجاه بالذات . فأنا أعتقد أن الظروف نفسها لم تكن تسمح بالوصـــول إلى المشكلات التى سوف أثيرها فى كلماتى التالية . وأصحاب الأقلام والأدباء والمشتغلون بالصحافة والنقد لم يكونوا يستطيعون بلوغ هذه المرحلة إلا إذا تجمعت لديهم الأسباب الفكرية والعقلية والفنية التى تسمح لهم بإدراك عناصر الأشكال ذاته قبل أن يبلغوا القدرة على التعبير عنها . فالمشا كل الأدبية لا تظهر على صورة رغبات فردية أو حلول مؤقتة لجملة من السوانح التى يلتفت إليها الرأى العام أو التى يهتم بها جمهور المثقفين . لا . . ليس عن هذا الطريق تتحقق التحليلات الخاصة لبعض الأفكار المعينة .وليس عن هذا الطريق أيضاً تتكشف احتياجاتنا إلى تناول جملة من الاشكالات الأساسية فى أوضاعنا الأدبية .

فالأفكار تتوالى على أذهان الأدباء والمفكرين والنقاد بصورة جماعية أى يحس هؤلاء فى مناقشاتهم ومجادلاتهم ومساجلاتهم أن الاوان قد آن للتكلم فى اعتبارات خاصة مما تستحدثه الأوضاع الفكرية الجديدة . وليس كلامى هذا تحليلا اجتماعياً لظاهرة نلمسها جميعاً فى تطور الكيان الروحى العام لشعب واحد أو لعدة شعوب متلاصقة فى تأثراتها الوجدانية ولا أريد أن يكون لهذا الحديث أى أصل من أصول المنطق أو الفلسفة

أو الاجتماع . فهذا نفسه هو الغرض الأساسى الذى أقصد إليه من هذا الكلام . أريد أن يكون موضوعه أدبياً صرفا وأن ترد كل مقوماته وعناصره من مجال الادب البحت .

ولكن هذا لا يمنع أن أقوم بشرح فكرة بسيطة عارضة حتى تتلس الحقائق العامة التى سترد فيما يلى من الصفحات . ذلك أننى لا أريد ان يفهم البعض من عباراتى أننى صاحب الفضل الأول فى إثارة هذا الموضوع فالواقع أن الأديب أو الناقد لا يصل إلى تحقيق رغبته فى تناول أحد الموضوعات بالتحليل والتفسير إلا إذا تكونت فى الجو الفكرى العقد اللازمة للتمهيد له . أعنى مرة أخرى من وراء ذلك أن الجمهور المختص بالأدب والفن هو الذى تتجمع لديه الإشكالات أولا وقبل كل شىء على صورة عقد . ولا أريد أن تأخذ كلمة العقد هذه أية دلالة نفسية أو اجتماعية فأنا أبحث موضوعا ادبياً صرفا ، كما سبق أن قلت . وهذه العقد ليست سوى التجمعات المعنوية التى تتركز فى وجدان الناس عند فترة بالذات من فترات التطور الروحى لأحداث الشعوب. فالعقد المعنوية تظهر على صورة حاجة ملحة لدى القائمين بشئون الأدب والفن حتى يتحقق لهم التعبير عنها فى شكل ما .

وليست هذه حقيقة مستحدثة أو جديدة على فنون الآدب . إن الناس يتعاطفون فيما بينهم وبين أنفسهم على الدوام . وهذا التعاطف هو مصدر الانتقال من فكرة إلى أخرى ومن إحدى المراحل إلى التى تليها . وكما يصل الفرد الواحد عن طريق الحوار فيما بينه وبين نفسه إلى استكمال المعانى الخاصة بأحد الموضوعات يصل مجموع الكتاب والأدباء إلى الحقائق التى تهم مجالاتهم الأدبية عن طريق تبادل الأفكار والمناقشات. والعقد هى نقط الارتكاز بين مرحلة ومرحلة من تلك المراحل التى نمر بها كجماعة مؤتلفة متعايشة .

وهذه العقد لاتتكون باحتياجات نفسية أو اجتماعية لدى جماعة الأدباء والفنانين . ولكنها تشبه التجمعات التى تتشابك على ضوئها الجهود من أجل تحقيق هدف واحد وتتكون نتيجة لتعميق المعانى التى يتعاون عليها أفراد عديدون . وقد يصبح هذا المعنى المستحدث نتيجة للتآزر الجماعى ملكا لشخص واحد يعكس انطباعاته فى صور شتى . أعنى أن الذى يلتقط المعنى الجديد أديب بعينه من بين الأدباء الذى اشتركوا فى تحضيره وإعداده وتطويره . ولكن هذا المعنى ليس سوى انطباع ناتج عن اشتراك جملة من الأفراد فى دفعه إلى الأمام .

وينبغى أن نشير هنا إلى أننا لا نود أن نقحم فى مجال الأدب تفسيراً منبعثاً من إحدى نظريات الاجتماع أو الفلسفة . حاشاى أن أفعل ذلك وقد عمدت إلى كتابة هذا البحث كيما ألفت النظر إلى حقائق خاصة بالأدباء أنفسهم . فالعجيب هو أن يظل الأدب العربى حتى اليوم بغير مناقشة جدية للموضوعات المعنوية مع أنه لم يترك فرصة من فرص الكلام عن الإطار الشكلى للأدب دون أن يستفيد منها . نعم . إن الخصومات الأدبية جميعها قد قامت من أجل تحقيق ثورات وتغيرات فى الشكل الخارجى للفن الأدبى ووسائل الأداء . ولكنها لم يخطر على بالها يوما أن تثور من أجل سلامة الكيان المعنوى للأدب ذاته . لم يقل أحد قط إن المشكلة ليست مشكلة الوسائل الأدائية للتعبير الأدبى بقدر ماهى مشكلة المعانى المؤداة عن طريق الشعر والنثر .

ومن تحليلى السالف لفكرة العقد المعنوية خشيت أن يكون هنا أدنى شك فى أننى اعالج موضاعا ادبيا صرفا لأنى أريد بهذا أن أعود بالأدب العربى إلى نفائه المعنوى . إننى أود من صميم قلبى أن يفطن القارىء إلى الخطورة التى نتردى فيها جميعا حينما ننظر إلى أدبنا العربى فنجد أنه

عبارة عن انعكاسات مستمرة لنظريات فى الاجتماع والفلسفة وعلم النفس ولا سبيل إلى استشعار هذه الخطورة إلا إذا تكوّن لدينا إحساس بضرورة حماية السياج المعنوى الخاص بموضوعات الأدب الصرفة حتى لا تطغى عليها تحليلات وتفسيرات لا شأن لها بها .

وإذا كان الأمر كذلك فلا بد منذ الآن أن نفرق أيضا بين التحليل النفسى والتحليل الظاهرى والتحليل الوجودى وبين التعبير الأدبى . فالتعبير الأدبى لا يخضع لأى مقومات من تلك المقومات التى تخضع لها التحليلات الثلاثة الأولى وأبسط فارق بين مهمة هذه التحليلات الثلاثة وبين المعنى الأدبى هو أن المعنى الأدبى ينبع تلقائيا من الوجدان تحت تأثير الخيال اللعوب واستخدام كلمة اللعوب ضرورى هنا لتحديد نوع الخيال المقصود فى الإنتاج الأدبى . فالمعنى الأدبى لدى الكاتب أو الشاعر يصور قدرة الخيال على المرح والتلوين وسرعة الحركة وهو شىء يختلف تماما عن التعبيرات النفسية أو الاجتماعية أو الفلسفية . وإذا كان الأديب ذا اهتمامات فكرية وفلسفية وذا اطلاع كبير فى مجالات علم النفس وعلم الاجتماع فهو مطالب بأن يباعد بين هذه الاهتمامات وهذا الاطلاع وبين المعانى التى يصبها فى الإطار الشعرى أو النثرى الذى يختاره .

وقد تظهر احتياجات الكاتب إلى بعض هذه العلوم عند شروعه فى وضع قصة أو قصيدة أو مقالة أو مسرحية . هذا حقيق وطبيعى ولكن هناك حد ينبغى أن يقف عنده ، وهناك سياج لا بد أن يراعيه فلا يتعداه . إن احتياج الفنان إلى هذه العلوم يشبه حاجة المهندس المعمارى إلى الألمام بالكيمياء حتى يتنبه إلى حقيقة المواد التى تدخل فى تكوين المونة وهى حقائق يتوقف عليها الهيكل البنائى للمنزل الذى يقوم برسمه ولكن إلمامه بها له حد ينتهى عنده فهناك ضرورة صناعية تقتضى من الأدب الوقوف على الأسباب الاجتماعية أو النفسية التى يتصرف الأفراد على ضوئها بما

لايتناقض مع حقائق العلم . ولكن هذه المعرفة ذاتها ليست موضوعا ولا تدخل ضمن المعانى المراد التعبير عنها . قد يحتاط الكاتب فى إلمامه بهذه العلوم كيما تزداد نظرته عمقاً وأفكاره وضوحا ومعانيه اتساعاً . ولكن الأسس المعنوية التى يتقيد بها شىء مخالف تماما للأسس الخاصة بهذه العلوم .

وسأضرب لذلك مثلا حتى تتضح الكلمات السابقة . أراد جان بول سارتر وألبير كامو أن يكونا أديبين وأن يخرجا إلى الجمهور مؤلفات أدبية بحتة . وليس هناك ما يمنع ذلك إطلاقا . وهما فيلسوفان وجوديان تأثرا بنظرات التحليل الوجودى ومبادئه كما أنهما متخرجان من قسم الفلسفة . ولكن إذا شاء سارتر أن يطلعنا على مسرحيته عن الأيدى القذرة أو موتى بلا قبور فليس المهم أن يقوم باستخدام مبادىء الفلسفة الوجودية وأن يخضع لها كل العبارات والألفاظ التى ترد خلال مسرحياته لاشك أنه مخلص لفلسفته الوجودية حينما يؤلف مثل هذه المسرحيات ولكنه لا يجعلها مرتعا لقوالبها الفكرية . فالشخصيات تتحرك وتتكلم بوحى من حقيقة وضعها فى المسرحية وهى أوضاع خلقها الأدب خلقا تحت تأثير براعته فى استخدام خياله وقدرته على انتزاع المعانى من الحياة ذاتها التى وهبها لأشخاصه وتداول المعانى السابقة فى صورة أخرى .

وهوجو بطل الأيدى القذرة قد يكون ذا صفات نفسية معينة ولكن المؤلف لم يشر إليها باعتباره عالما فى علم النفس وإنما لأن هذه الصفات جزء من كيان الشخص ذاته فى وجوده المعنوى الذى أضفاه عليه . والغيرة التى تصرف هوجو على ضوئها عندما أطلق الرصاص على هودرار ليست حالة نفسية وإنما حقيقة معنوية لموضوع أدبى وهى نفس الحقيقة المعنوية التى جعـــل شكسبير شخص عطيل يتصرف على ضوئها عندما قتل دزدامونة الغيرة فى الحالتين موضوع أدبى خالص خضع لمعنويات مختلفة

لدى شكسبير ولدى سارتر . وموضوع مسرحية موتى بلا قبور يتعلق بمعنويات الحياة العملية عند ظهور حركات المقاومة السياسية ضد الاحتلال فهذه المسرحية صدى عادى لأوضاع الاحتلال الألمانى لفرنسا فى فترة الحرب العالمية الثانية . والأديب هنا يعكس المعنويات التى تنشأ عن مواقف خيالية ابتدعها الكاتب ابتداعا عن ضوء خبرته المسرحية .

والغريب والطاعون وهما القصتان اللتان ألفها ألبير كامو لم يكونا تأليفا فلسفيا أو تحليلا نفسيا . فالقصة الأولى لها بطل يقف موقفا متحللا من المجتمع ومن أمه وهو لاشك قد ظهرت علية بعض الملامح الغريبة ولكن هذه الملامح صفات صبغ بها الكاتب شخصيته كيما تكون مقوما لتصرفاته ونظراته إلى الحياة والناس .

والقصة الثانية هى حالة مدينة حاصرها الطاعون وقام المؤلف بتحليل أوضاع الشخصيات التى حصرها الطاعون فى تلك المدينة . فالمعانى الأدبية التى تنشأ بناء على أوضاع معينة تخضع لها شخصيات القصة هى الهدف النهائى للعمل الفنى الذى يقوم بانتاجه المؤلف .

الحب والغيرة والبطولة والجبن والبخل والشجاعة الحربية والإيمان بالمثل والمبادىء والحيل البوليسية ...كل هذه الموضوعات ظهرت فى أعمال المؤلفين الأدباء ولكنها ظهرت بوصفها معانى أدبية وفنية تعكسها المواقف والمشاهد التى يسعى الأديب لإظهارها وتحليلها . ومهمة الناقد إزاء كل هذه الموضوعات لاتختفى وراء قدرته الفذة على تحليل هذه المواقف من وجهة نظر علم الاجتماع أو علم النفس وإنما مهمة الناقد هى أن يصف تلقائيا كيف تقع هذه المؤلفات من وجدانه . مهمة الناقد ليست هى التحليل للمشاهد والشخصيات بحيث تظهر العناصر النفسية أو الاجتماعية التى تكمن وراء هذه المشاهد وهذه الشخصيات ليس المهم أن يكون الناقد بارعا إلى حد اكتشاف الحالات النفسية التى يمر بها الكاتب والشاعر عند تعبيره

بصورة من الصور الفنية عما يجيش بصدره . المهم هو أن يفتح لنا الناقد قلبه عندما يتلقى هذا الأثر الفنى الذى يعرضه عليه الأديب وأن يقدم لنا فى أسلوب وصفى بحت مايختلج فى ذات نفسه كصدى للعمل الذى يقرؤه.

الناقد إذن لايذهب بتحليله إلى الماضى ولا يؤرخ للحالات النفسية أو الأمراض والعلل الاجتماعية . إنه يكشف عن الحاضر فقط عندما يعبر عن أثر العمل النفسى فى ذاته كتجربة شعورية . فلا يطالب أحد نقاد اليوم بأن يكشفوا عن مدى اطلاعهم وقدرتهم على الكلام فى النظرات الفلسفية أو النفسية وفى إبداء الأحكام

المطلوب من الناقد هو أن يصف استجابته كقارىء للحالات المعنوية التى يتضمنها العمل الأدبى . فالنقد هو عمل وصفى شكلى بحت للانعكاسات المعنوية التى يولدها الكاتب بخياله وفنه وتزويقه ، والقارىء فى انتظار تجربة الناقد للحيل الفنية التى تحملها المعانى عندما يعبر عنها الكاتب أو الشاعر كصدى لحالاته الشعورية إزاء أحداث الحياة من حـــوله ، فأهم مايصدر عن الأديب هو المعانى المؤداة عن طريق الصور الأدبية المختلفة ثم يلى ذلك تمكنه من الإطار الفنى لأعماله .

ولا شك أن النقد حتى اليوم قد أخذ على عاتقه مهمة تحديد الصور الشكلية والقوالب المسرحية والعمودية للمؤلفات الأدبية ولم يشغل نفسه لحظة بالنظر فى حقيقة المعانى الأدبية لما يمكن أن نسميه حقاً بالمسرح أو الشعر أو القصة أو المقالة . وأنا أشعر بالحرج عندما أود أن أنبه إلى هذه الحقيقة الواضحة من تكرار المعارك الأدبية حول موضوع الشعر الجديد والشعر القديم ومنهج الدراما وملامح الكوميديا وأصول المذاهب الفنية والحركات الأدبية .

فقد تناول الكتاب كل هذه المسائل فى تطويل وإلحاح . ولكن واحداً

منهم لم يشعر بالحاجة إلى تحديد الأسس المعنوية للأدب المعاصر حتى يقف الأدب الخالص فى وجه التيارات العلمية موقف الفن المتكامل الذى يعرف حدوده وأصوله .

ولا يخطر على بال أحد أننا نتنكر للاطار الشكلى فى الأدب أو أننا نهمل عملية ابتكار المبنى الفنى للصور والأخيلة الأدبية . لاشىء يعادل فى لواقع موسيقية التعبير أو الجمال الذى ينبعث تلقائياً من الإطار المادى للعمل الأدبى ، ولكننى أومن أيضا بأن السعى إلى تنسيق الأسس المعنوية للتعبير سيؤدى حتما إلى تغيير جوهرى فى استخدام الصور الإطارية . وينبغى أن يعنى التغيير الجوهرى نحو الاستزادة من جمال النغم المتكامل . لابد أن يسير التطور نحو خلق موسيقى التآلف والانسجام أكثر مما يتجه نحو النشاز النغمى أو التحلل النغمى . والألحان الشاحبة الكسيحة لا تقوم مقام الانسياب النغمى المتكامل . إنها تفتقر إلى مصدر الجمال وأسراره الحقيقية.

ونحن فى عصر أراد أن يحيل كل شىء إلى نغم وأن يفرض الاتساق الموسيقى على كل مظاهر الفنون اللفظية والتشكيلية . إننا نعيش فترة خاصة من فترات الانتقال فى طبيعة الفن ذاته ونعاصر اليوم محاولات جدية من أجل الصعود بالتجريد إلى أقوى خيوطه فى الشعر والتصوير على السواء. إننا نسعى من أجل محاكاة الموسيقى فى أخص خصائصها المميزة وهى التعبير المجرد عن طريق الأنغام والنسب والإيقاع والتوقيت . لا يكتفى فنان العصر الحاضر بموسيقية اللحن الباهت فى التصوير الشعورى . ولهذا يلجأ إلى استخدام عنصر التجريد المتميز بخلق الأنغام عن طريق التعداد والملامح والألوان والتنقيط والتكوير المساحى .

والغريب طبعا هو أن نتنازل تلقائياً عن موسيقى الشعر فى الزمن الذى يحلو للفنون غير اللفظية أن تستمد كيانها الفنى من طبيعة التعبير الموسيقى حتى الفنون اللفظية أرادت الجنوح إلى التجريد من أجل إضافة موسيقى

خفية تنبعث من قلب التعبير وتضاف إلى موسيقى الإيقاع والنغم والتحوير المطرد المتناسق فى الاطار الشكلى قد يقول قائل : ولكننا لم نلفظ الموسيقى . فأجيب : إن عنصر الزمن هو أهم عامل يخلق النسب فى التكوين الاطارى للعمل الفني والتعبير الذى لايلبس طابعا زمنيا يتحول إلى موت والزمن مصدره التتابع والحركة المتوقعة . ولا تتابع فى الحركة المتوقعة بغير ايقاع متعدد الصور والنماذج . والتحول عن الموسيقية فى عصر التجريد الموسيقى تخلف فى مقدار الأصالة المعنوية التى نحملها ازاء مقتضيات عامة فى الخلق والابداع . وهيهات أن تتناقل معنويات البحث المتصل فى أعماق الحياة ذاتها أو أن نسعى سعيا جادا من أجل اكتشاف أوجه الوجود الانسانى حين نغفل أهم أساس معنوى لتشييد البناء الروحى فى العمل الأدبى . هيهات أن نعرف المعانى بغير أن نعرف أصل الايحاء المعنوى فى التشييد الذى يكمن فى قلب كل قصيد وبغير أن نكتشف رداء العقل والفن الذى بين أيدينا .

٢ – جيتان بيكون والجمالية الأدبية

صار جيتان بيكون أحد رواد الفكر المعاصر بفرنسا بفضل إنتاجه الوافر فى حقل الأدب والفن والفلسفة . بل صار جيتان بيكون أحد أعلام الفكر الفرنسى المعاصر بفضل دأبه على الكتابة فى موضوعات حية من صميم النقد وفى أهم أصول النظرية الأدبية .

وليس جيتان بيكون مجهولا بالنسبة إلى الجمهور العربى فى مصر وبالنسبة إلى المهتمين بالثقافة وبالفنون . لأن جيتان بيكون زار مصر فى الشتاء الماضى وألقى ثلاث محاضرات مشهورة عن الأدب تناول فيها بعض موضوعاته الأساسية مع مقارنات بين آداب متعددة وبين مذاهب أدبية شتى . وقامت الصحف والمجلات حينذاك بالتعليق على هذه المحاضرات لطرافة مادتها وأهمية موضوعاتها . ومنذ ذلك الوقت صار جيتان بيكون أحد المقربين إلى عقول المصريين وقلوبهم .

وحينما أخرج بيكون كتابه الأول سنة ١٩٤٥ عن وزير فرنسا للثقافة الحالى الأديب أندريه مالروكان قد أعد جملة بحوث نقدية كبيرة عن الأدب وعلم الجمال وعن دراسات نقدية وعن دراسة شاملة للمدنية الحاضرة . وصدر كتابه ذلك بمقدمة قوية ألهب بها ظهور النقاد . وقال إن المؤلفات النادرة فى الأدب والنقد قليلة جدا . ويتعلق تقديرنا للعبقرية بالضرورة ببعض الأسماء الفردية رغم كونها عبقرية البشرية بأجمعها . ولايسعنا ونحن نتطلع إلى النبوغ المشترك بين الناس جميعا إلا أن نتعلق ببعض الأسماء القليلة .

والكتاب الذى يعيش هو الذى يبقى والذى يهرب من مصير بقية الكتب المبتذلة . ويلحق الكتاب العظيم بذاكرة الناس بدلا من أن

ينتقل إلى مقابر المكتبات . ويحصل الكتاب الفريد على مصير فريد أيضا .

وينتمى جيل مالرو وبرنانوس ومونترلان وجرين إلى جيل من الروائيين . وقد عمد كتاب هذا الجيل إلى تحويل طريقة التعبير الأدبى التى اختاروها إلى أداة من أجل التأكيد الشخصى وإثبات الذات . فهم لاينسحبون من العالم الذى يخلقونه . وبينما لاتظهر للابتكار والاختراع لديهم قوة كبيرة كافية تفيض الشخصية عندهم بالقوى الزاخرة الزائدة عن الحاجة .

وتتميز جميع مؤلفات هذا الجيل بالرومانتيكية . إنها تستجيب خاصة عن طريق التأليف للامتنان الذاتى . وليست روايات مالرو وبرنانوس وجرين سوى يوميات فردية كما تعد كتب مونترلان ودى جيونو وسانتاكزوبيرى تعبيرا غنائيا عن موقف أمام العالم . ويمكن تسمية هذا الأدب بأنه نوع من اعتراف الفرد بأوهامه وخيالاته وطريقة لعكس النفس فى الأسلوب .

وأحب أن أضيف إلى رأى بيكون هنا فكرة أخرى بصدد هذا الموضوع وهى أن الأديب لم يعد يرى أى ذاتية فى أكتشافه طريقه فى الحياة وأسلوبه فى فهم الوجود . إذ أن الأديب نفسه بأدبه وفنه وإنتاجه وطريقة اكتشافه للأشياء قد تحول إلى موضوع فى متناول القارىء بهذه الصورة . وعرض الخلجات والمشاعر إزاء الأحداث نوع من العورة التى اعتاد المؤلف أخفاءها فى العصور القديمة وصار كاتب العصر الحديث يعدها تواضعا وتقربا من تجربة القارىء .

ولا يمنع رأينا هنا أن يكون لرأى بيكون وزنه وتقديره . فهو يرى أن إقبال مالرو بالذات على الرواية كان من قبيل الاستجابة للذكاء الصناعى

الفني أكثر مما كان استجابة للوحي العميق . فهو لا يخلق عالما من العوالم ولكنه يخلق عالمه الخاص به . ولذلك نجح مالرو في التعبير عن تفويض الانسان في العمل الفني الذي يجعل من الكاتب مؤلفا قصصيا فريدا . وليس مجال الأدب في نظر مالرو ومونترلان مجالا كافيا في ذاته . فالعيش نفسه يستوجب الكتابة

وليس في أدب هذا الجيل مايوحي بمؤلفه وينم عن كاتبه مثل كتابات مونترلان ومالرو . ولا يشعرنا مالرو إطلاقا بطاقته الطاغي في حضوره الشخصي . ويلحق بكل شخصية من شخصياته الإيقاع الباطني الخاص بحياته هو في قلقه وفي طاقته المفتولة . ويطيع أسلوبه اندفاعاته الضرورية المتمثلة في حضوره البدني أكثر مما يطيع قواعد التأليف الأدبي . ومهما تكن حقيقة الفن ومظاهره في كتاباته فالفن لم يكن غاية قط في تلك الكتابات .

ونحن نعرف أن أندريه مالرو كاتب ثوري . ولكنه كان ثوريا بمفهومين مختلفين . لقد ولد أندريه مالرو سنة ١٩٠١ وألف كتابه عن القدر الانساني سنة ١٩٣٣ . وعاش مالرو بمفهومين ثوريين مختلفين أحدهما سابق على تأليف القدر الانساني أي سابق على سنة ١٩٣٣ . وثانيهما تال لهذا التأليف ومبني على ظهور القدر الإنساني

فالثورة في المرحلة الأولى ليست الموضوع الأساسي لمؤلفاته لأنها ليست سوى صورة معينة من العمل . فليست الثورة هي الموضوع الحقيقي عند مالرو وفقا لهذا المنظور . بل موضوعه الحقيقي هو الصراع ضد الملائكة في مغامرة إنسانية ترى كل مجدها في قدرتها على التساؤل حول هذا العالم .

والثورة صورة مفضلة للعمل أو صورة أثيرة للفعل . وهي الشيء الملح من بين جميع الأشياء وأنسب الأشياء لكل مقتضيات العصر الحاضر .

وهى الأكبر دلالة أيضا لأنها أبعد ما تكون عن اليأس وعن الغرور . وتعد شخصية جارين فى رواية الغزاة لمالرو أهم ابداعات مالرو كما يقول كليبر هايدنز فى كتابه عن تاريخ الأدب . ويقول بيكون معلقا على ذلك بأن هذه الشخصية ـ شخصية جارين ـ تمثل ممرا أو جسرا بين المغامرة وبين الثورة . فجارين كثائر غاز ليس ثوريا محضا ولكنه لم يعد على أى حال مجرد مغامر .

والثورة عند جارين موضع المصير الشخصى قبل كل شىء إنها اكتشاف وسيلة استخدام القوة على أكبر نحو من الفاعلية . وهى ممارسة الحاجة إلى القوة . وتعنى الثورة الارتباط بأى فعل عظيم وعدم التخلى عن ذلك الفعل . ففى الثورة يلعب المرء بحياته لعبة أكبر من ذاته . ويقول جارين فى قصة الغزاة لمالرو أن الثورة وضع للأشياء ولا شك أنها أفضل حل ازاء مشكلة معطاة . وكل ماعداها أسوأ منها .

أما الثورة فى منظورها الثانى عند مالرو بعد ظهور القدر الإنسانى سنة ١٩٣٣ فأبعد ما تكون عن المغامرة الفردية وعن الرمز الميتافيزيقى . وصار العمل الثورى لقاء مع الطائفة البشرية وثمن التحول الحقيقى فى المجتمع . وصار للعمل الثورى معنى إيجابى وفاعلية حقة .

وفى هذا المنظور الجديد الثورة عند مالرو تضيع معالم ارتباط مالرو بالتراث الأدبى الفردى الذى يمتد من استندال حتى جيد ومن جيد إلى مونترلان . فالغاية القصوى من النشاط الإنسانى لدى أصحاب هذا التراث الفردى مجرد المتعة أو النشوة فى اللعب الفردى . وليس ذلك هو ماتتطلبه غايات العمل عند مالرو .

ذلك أن ثمة حيوية كبيرة مستبدة تبعث بما لرو وبشخصيات رواياته إلى الارتماء فى أعظم أفعال العصر . واعتقد مالرو اعتقادا راسخا صادقا

فى كل هذه الأفعال التى التزم بها . وليس فعله مجرد عمل . إنه نابع من اعتقاد فى نفس الغايات التى تسعى أفعاله نحوها سعيا حثيثا .

وليست الكراهية فى هذا المنظور الجديد للثورة هى أكبر القوى بل الأمن . فليس فى الكراهية مايؤدى إلى الكرامة بحال طالما كانت الكراهية مستمدة من ذكراها التى لا تقوى على محو المذلة ورفع الإهانة . وإذا تخلصت الثورة من الكراهية والحقد كعامل ضعف وعدم قدرة أمكنها أن تستجيب لمقتضى المجد الحقيقى وأمكنها أن تنبنى على مبررات رفيعة فى مطالب الانسان . بل أمكنها أن تصبح أكثر من مبرر يدعو إلى إقامة مجتمع سعيد أو إقامة مجتمع خاضع للنظام العقلى لأنها ستصبح آنئذ مبررا لطموح الانسان نحو التحرر عن طريق الوضع الثورى .

على هذا النحو اكتشف بيكون ملامح الفكر الثورى عند مالرو وأخرجه بالتالى من زمرة أصحاب المغامرات الفردية . وتعرض أيضا لأسلوبه فى الكتابة فألقى أضواء باهرة على طريقته فى العرض والأداء . وما كان بيكون يتخلى عن إبراز هذا الجانب الأدبى بخاصة عند مالرو لأنه — أى بيكون — يجد مجاله الحقيقى فى الإبداع النظرى النقدى من هذه النـاحية .

قال بيكون إن هناك اختلافا أيضا بين أسلوب مالرو فى الغزاة وفى الطريق السلطانى وفى القدر الانسانى . ففى الأول نجد أسلوب مالرو أقرب إلى البساطة والعرى . ولا نكاد نعارض الصفحات الأولى من الغزاة بالصفحات الأولى من القدر الانسانى حتى نكتشف أن المأساة التى تجرى فى الغزاة لا تتناسب إطلاقا مع لهجة العبارات أو مع نبراتها . ومن الناحية المأساوية البحتة تتخطى معالم بعض المواقف فى الغزاة أكبر المواقف الدراسية فى القدر الانسانى بأكمله . غير أسلوب الكتاب الأول أى الغزاة

اللا إبالى الهادىء الشبيه بأساليب الاستطلاعات الصحفية أفسد كل مأساوية فيه .

وينظر بيكون إلى الطريق السلطانى بوصفه أشد كتب مالرو نبرة من حيث الكتابة الأدبية ولكن أقلها أصالة . ولكنه يعثر فيه رغم ذلك على النبرة الحقيقية التى تناسب مالرو وهى نبرة المأساة المتقطعة المرتعدة فى قوة وفى جزع . ويتفق الأسلوب هنا حقيقة مع عالم الكتاب . فتفرض العبارة علينا ان نطوى فى نغماتها أشجاننا ونظل نفكر فى ارتجافات الصوت التى تنم عن دقات القلب السريعة .

ولجيتان بيكون مؤلفات عديدة أخرى غير هذا الكتاب الذى ألفه عن اندريه مالرو فى مطلع حياته الأدبية والنقدية . ومن هذه الكتب سلسلة الكتب الضخمة البانورامية عن الأدب المعاصر والفكر المعاصر . وأهمها فعلا وأبرزها كتابه عن الكاتب وظله الذى أردنا اكتشاف عناصر نظريته الأدبية الجمالية فيه إذ استطاع هذا الكتاب أن يرفع نظريته الجمالية إلى مكانة عالية بين النظريات المرموقة .

وأهم مايتعرض له كتاب الكاتب وظله بوصفه مقدمة إلى الجمالية الأدبية نقده الشديد لنظرية الحكم النقدى . فيقول إن مانشهده اليوم فى نقد الشعر والرواية لايعبر إلا عن عناد نفسى فى تناول الأعمال الشعرية تناولا عقليا وتناول الأعمال الروائية تناولا واقعياً . ولا يمثل هذا النوع من النقد سوى العناد النفسى لأنه لا يمثل إطلاقا أى تأكيد جمالى محدد .

وتعلن أبواق النقد كل شهر أو شهرين اكتشاف رامبو جديد فى صورة استندال أو اكتشاف مونترلان آخر فى صورة راديجيه وتمثل هذه الطريقة البصيرة الجادة فى انتقاء العباقرة الأفذاذ لوناً من الاستجابة للسلوك التقليدى فى الأدب بوصفه قيمة اجتماعية لا بوصفه قيمة جمالية

ومن هنا تعد تعليقات النقاد الذين يشبهون حكام كرة القدم أدخل فى باب آداب المعدة منها فى باب النقد الأدبى . وكأنما يحرص هؤلاء على تتبع النوابغ فى هذا العصر بعد أن ظل النقاد فى العصور الماضية يضيعون أقدار النبوغ الحقيقى مرات ومرات . وأيسر سبيل لذلك هو المراهنة على كل التذاكر كأثرياء الحرب فى السباق بدلا من المغامرة الكئيبة فى تتبع ورقة يانصيب واحدة .

ويود بيكون أن يجعل من الذوق شيئا آخر سوى الاعتراف أو الموافقة على التفضيل الضرورى . واذا تمسك الناقد بالمنهج أو المذهب الذى يصدر عنه فى نقده كان نقده معادلا لدرجة حرصه على المذهبية أكثر مما كان مؤديا أو معبرا عن فهمه النقدى . ويسعى بيكون من ثم لإقامة النقد وتأسيسه على شىء آخر سوى قولنا هذا يعجبنى وذاك لا يعجبنى . ولذلك يعمد مخلصا إلى ربطه بالحضارة وبالثقافة وبالجهد الفكرى المتعمق حتى يجعله نوعا من التجاوز ولونا من الاجتياز والعبور فى صورة نقد النقد المباشر للانطباع .

ويجب من ثم أن نؤسس انطباعاتنا التلقائية تأسيسا عقليا . يجب أن تتضمن علما جماليا . ولهذا يجب أن نعود مرة أخرى إلى أولى خطواتنا فى التذوق بأن نتساءل : كيف نتذوق العمل الأدبى ؟ وللاجابة على هذا السؤال يبدأ بيكون فيوضح أن عمليات التذوق لا ترتكن إلى أصول ذاتية وانما ترتكن إلى مقاييس موضوعية حقيقية . ولو أننا وثقنا العلاقة بين العمل الأدبى وبين مشاعرنا العاطفية وحدها فى التفضيل والايثار لأدى ذلك إلى وقوعنا تحت سيطرة الأوهام الذاتية . لسبب بسيط وهو أن التفضيل والايثار يحتاجان إلى مقاييس موضوعية تلتقى عندها الأطراف ويبدأ من عندها الفهم والتقدير .

وقد تحدث كثيرون عن التجربة الجمالية الكشفية التى لا تحتاج إلى

براهين والتى تحمل براهينها ومبرراتها فى ذاتها. ولكن هذه التجربة لا تتعلق إلا بما هو فى حكم المزاج الشخصى ولا تتعرض تجربته لمشاركة عامة. ومن الضرورى فى المسائل الأدبية والجمالية على السواء أن نستشعر التجارب على مستوى غير فردى وغير ذاتى.

فبمجرد وقوع التجربة الجمالية توجد دواعى الاختلاف وتوجد أيضاً إمكانيات للاتفاق عن طريق المبررات. فالفن هرمى الطبيعة إن صح هذا التعبير. ومن نتائجه بزوغ الأعمال الرئيسية الفنية وتكوين مكتبة للمثل العليا والنماذج الفريدة. ومن نتائجه أيضاً خلق متحف خيالى. وبينما لا تؤدى العاطفة إلى أكثر من الحب تعجز المعرفة عن تقديم شىء آخر سوى الأشياء. ومن هنا تظهر بوادر الحكم الواقعى ذى المقاييس الموضوعية المحددة بمجرد اختلاط تجربة المعرفة بالتجربة الجمالية.

وقد أقبل على قراءة مجموعة من الأشعار أو قصة من القصص أو مجموعة من الصور الأدبية فتروق لى. وتستوقفنى من حين إلى حين مواضع افتتان وطرب. فأستمتع بكل هذه الملامح التى تروقنى وأعجب بالعمل الأدبى بين صابعى. وقد لا ألاحظ أن حساسيتى قبل هذا العمل مجرد حدث نفسى وأنها ليست بأى حال حقيقة أعشش عليها أفكارى. فتكون صدمتى كبيرة إذا اكتشفت فجأة أنه لا يوجد أى رصيد حقيقى لهذه الحساسية وأن هذه الحساسية ليست ذات تبرير عادل أو معقول.

قد أنظر إلى أشعار غاية فى الرداءة وأعجب بها إعجاباً شديداً وأنهال عليها ثناء واطراء.

ولكن لابد لى من مخرج من هذه الورطة التى نتجت عن ضيق الأفق. وليس معنى ضيق الأفق الغباء. بل معناه الوقوف موقفا خاطئا بغير قصد وعدم ظهور أى داع من دواعى التصويب. ولا يتم التصويب إلا عن

طريق لفتة تشير إلى غير المجال الذى انحصرت فيه حساسيتى . ولن يخرجنى من حساسيتى الضيقة إزاء العمل الأدبى إلا الشك فى إمكان أن أكون مخطئاً أولا وحتمية التبرير ثانياً .

فعندئذ فقط أستبعد قليلا انطباعى الأول وأعود أعتابى نحو القراءة مرة أخرى كى أبتعث أصداء عاطفتى وكى أستجوبها على ضوء معرفة أدق للعمل الأدبى . وبدون هذا التوقف والكر إلى الوراء من أجل المواجهة الصريحة بين العاطفة المباشرة وبين المعرفة الثمينة يستحيل قيام تجربة جمالية بالمعنى الحقيقى لهذه الكلمة .

ولكن ما الذى يحدث حقيقة أثناء الاندفاع والعودة ؟ هل يبقى رد الفعل العاطفى أم يختفى أم يتحول ؟

يمكن أن نقول إن القوة التى يشكل المرء بها عاطفة مباشرة تتكيف مع ما تكشفه لها المعرفة ولكنها لا تصدر عن المعرفة . أى أن المعرفة فى حد ذاتها لا تعطى القوة الكبيرة التى تظهر على شكل حماس فى الحب والتأييد . ولكنها تعدل طبيعة هذه القوة . فلا تؤيد المعرفة عاطفتى أكثر مما تؤيد حساسيتى ذاتها . ولا يصبح الحوار بينهما غنيا مثمرا إلا لخضوعه للصوت الذى قام باستجوابه . وينتمى هذا الصوت إلى المعرفة العينية الماثلة بقدر انتمائه إلى الحساسية النفسية وإلى الشعور المدبر للبراهين والحجج . أى أنه يمثل وحدة مع التجربة الفنية المدروسة .

والتجربة الجمالية من ناحية ثانية هى مواجهة المعرفة العينية الماثلة والتقدير التلقائى الذى تقتضيه بهذه التجربة الفنية العامة الواعية . فيعد العمل الفنى ذا قيمة لا لأنه موضوع معرفة عاطفية ولكن لأنه ينجح عند المرور بهذا الاختبار وبهذا الحكم ويخترق مراحل الامتحان بسلام . ويستحيل أن يبقى الناس يتذوقون فنا بعينه لا يتعدونه . لأن الحضارة والمعرفة

يظهران دائما عوامل تجديد وعناصر التفات فى إطار الحياة العامة .

وقد نكره أحيانا كل مايبصرنا بالتذوق الجديد .وقد تخاف الفئات المثقفة ثقافة زائفة من الناقد البصير الذى يفطن إلى المستويات الصحيحة فيلفت النظر إلى العيوب العامة فى التقدير والفهم . فذلك من شأنه أن يهدد كرامة بعض الفنانين النابهين من الأدباء الذين نالوا مكانتهم نتيجة انقفال فرص التنوع والموازنة . وينشأ حب العمل الفنى عن نظرة تقدير تنبنى عن تجربة حقيقية هادفة للفن . وكلما ظهر الذين يلفتون النظر ويوقظون الوعى من أجل إدراك العناصر الجديدة فى التجربة المعرفية للجمال الفنى زالت دواعى الانحصار وضيق الأفق .

ولما كانت دفعة الحب للعمل الفنى غير متوقفة على المعرفة صار من الضرورى أن يعرف المشتغل بتقدير الأعمال الأدبية معنى الأصالة فى الحب والتعاطف مع العمل الفنى ومعنى الفن المعرفى لقدر هذا العمل سواء بسواء أعنى أنه يجب أن يكون الناقد ذا طبيعة مزدوجة حيال العمل الفنى . إذ يجب عليه أن يتحمس وأن يتحيز وأن يندفع فى الحب للعمل الفنى . ويجب عليه أيضاً أن يدرك وجهات النظر الأخرى دون أن يقتنيها لنفسه ويتبناها .

وبغير هذا الازدواج رأينا كيف وقع نيتشه فى عداء لفاجنر وكيف استخف جيد بأعمال باسكال . أما عندما يقدر كلوديل مؤلفات جوته فذلك لأنه أقفل نفسه على حبه له وإعجابه به . ولا يمكن أن يكون للقيمة الخاصة بالعمل الفنى ضمان من التقدير والفهم والوزن مالم يصحب الحب معرفة ومالم تقترن المعرفة بالحب . والازدواج هنا مصير العمل الفنى ذاته.

ومن ذلك كله يتضح أن العمل الفنى حقيقة . وليس مرجع هذه الحقيقة إلى المعرفة وحدها . وإذا كان العمل الفنى رديئاً فسبب ذلك أنه ردىء

ولا يفطن المرء إلى أنه ردىء إلا بإشارة أو لفتة . ونظل فى الغالب مأسورين بالعمل الردىء لمجرد الارتياح إليه وعدم القدرة على التطلع إلى نماذج أخرى أو إمكانيات أخرى .

وإذا كنا نؤكد أن التجربة الجمالية حكم فذلك معناه أننا نميزها من التجربة الذاتية الكشفية الشبيهة بتجارب الصوفية والتى لا تصبح إطلاقا تجربة عامة وأهم حركة داخل إطار التجربة الجمالية هو المناقشة والاستجواب والنقد لحوافزنا التلقائية .

وليس هذا النقد عملية من عملية المنطق . بل يعد النقد أساساً مواجهة للأعمال بعضها ببعض كما يواجه المدرس إجابات التلاميذ بعضها ببعض من أجل تحديد مستوى التنديد فى الدرجات . وذلك يدل على وجود حقيقة فعلية فى الفن . وليست هذه الحقيقة منطقا بحتا وليست غريزة بحتة . فليس من حق أن أقول : أحب هذا العمل لأنه يستجيب لحقيقة الفن » . أو أن أقول : « أحب هذا العمل لأنى أحبه » بل ينبغى أن يكون تعبيرى كالآتى : « أحب هذا العمل لأن قيمته تثبت وجودها وتصمد للاختبار عند وضعها تحت أضواء ماتوحى به التجربة الواعية من قيم » .

٣ — ظاهرية التعبير الأدبى

لا أريد أن أدخل فى تفصيلات كثيرة قبل أن أنفذ إلى لب الموضوع الخاص بظاهرية التعبير الأدبى . ولكننى سأشير مباشرة إلى طبيعة اللغة ذاتها من أجل الكشف عن المقوم الأصيل الذى تقوم عليه فكرة التعبير الظاهرى . فاللغة ليست ظاهرة عرضية فى حياة الانسان . إن وجوده مرتبط ارتباطاً عضويا بقدرته على الكلام . وليست قدرته على الكلام هى مجرد استفادة من اللغة من حيث هى رموز وإنما من حيث هى دلالات . الحيوان قادر على الاستجابة للكلمات كرموز . والطفل كذلك أما الإنسان العاقل فارتباطه بالكلام ناشىء عن قدرته فى إعدام الكلمة كرمز . الإنسان العاقل هو الذى يقتل الرمز ويبيده من أجل التعامل بالكلمات تعاملا معنويا .

لقد اكتسب الإنسان خاصية النطق والعقل لأنه استطاع أن يسلب الكلمات وظيفتها اللغوية . وظيفة الكلمات الأساسية هى الأشارة إلى محسوسات أو إلى مسميات . والانسان تمكن من التغلب على هذه الصورة البدائية لاستخدام الكلمات . استطاع أن يعبر إلى ماوراء اللغه كرموز . إنه الكائن الوحيد الذى ظهر على الأرض وأمكنه أن يحقق حريته من أسر اللغة . وبلغ مرتبة التحرر من اللغة بأن استخدمها استخداما دلائليا . أعنى أنه حقق حريته باعدام الكلمات . ولو ظلت الكلمات فى ذهنه مجرد رموز تشير إلى مسميات لبقى حتى اليوم فى مرحلة سابقة على مفهوم الانسان الناطق .

كذلك نلاحظ أن استخدام الرمز لدى الحيوان ولدى البدائى ولدى الطفل يتصف بالاستمرار الرتيب مهما اختلفت أحوال استخدامه . أما

استخدام الانسان العاقل للرمز فمشروط بحالة معينة . وقد يكون الرمز هوهو ولكنه لا يشير إلى نفس المسميات أو إلى عين الأشياء باختلاف الملابسات والأحوال التى يظهر فيها . وقد جاء فى إحدى النوادر أن بعض الحكام أمر رجلا بأن يخرج إلى الناس ويقول بأعلى صوته : أيها الناس.. أنا لص . فما كان من هذا الرجل إلا أن خرج إلى الناس وهو يقول فى نغمة مستفسرة : أيها الناس.. أنا لص ؟ وليس غريبا عن العارفين باللغة العربية استخدام الناس فى كلامهم ألفاظا مثل رأس وهى تتحول من حال إلى حال على نحو ماترد فى سياق العبارات التالية : رأس الإنسان . . رأس المال . . رأس الحكمة . . رأس الأمر .

ولسنا نريد أن نعرج على نظريات علم النفس أو فى علم اللغة من أجل أكيد هذه الحقائق فقد صارت اليوم من الوضوح بمكان ، ونبقى فى نطاق اللغة كظاهرة كلامية استخدمها الانسان استخداما معنويا . ونعنى بالاستخدام المعنوى أنه أحال اللغة إلى كائن حى كما وصفها رينان أو بتعبير أدق أنه استخدم اللغة بحيث خلصها من طبيعتها الرمزية المباشرة . وليس هذا ناجما عن عبقرية إنسانية فى اكتشاف أوجه البراعة فى استخدام الكلمات لقد حدث ذلك لارتباط الكلام لدى الانسان ارتباطا ديناميكيا بالمحسوسات . وطريقة الإنسان فى الحس أو فى الإحساس العادى هى طريقة ديناميكية تعتمد على الوضع أكثر مما تعتمد على الشىء نفسه . ومن هنا اكتسب الكلمات شيئا فشيئا ذلك الطابع الديناميكى الذى تفرضه الأوضاع على المحسوسات للبشرية .

وقد استرعى انتباهى أن كلمة الحس العربية تعنى فى أصلها اللغوى القديم القتيل والاستئصال . فيقال : حس الشىء أى استأصله . ويقال : انحست الأسنان أى انقلعت . وهذا فى الواقع ليس غريبا . لأن أقرب الحقائق

العلمية تشير إلى أن للعطى (بضم الميم وفتح الطاء) ليس هو الشىء نفسه وانما تجربة الشىء . وحينما ألمس شيئا وأراه فى نفس الوقت سيكون الشىء نفسه سببا مشتركا لمظهرين حسيين . وكذلك فى اللغة ليس الرمز إشارة إلى الشىء وانما هو فهم الشىء . وحينما أعرف اسما واحدا لشيئين اثنين ستكون الكلمة اذن جامعا مشتركا لحقيقتين . واذا تكلمنا عن حقيقتين فقد ابتعدنا عن الإشارة إلى الشىء واقتربنا من الفهم الخاص بهذا الشىء . وحينئذ ندرك أهمية اقتلاع الكلمة من ارتباطاتها الحسية . وندرك أيضا ذلك المغزى فى تحويل التعبير من الحسى بوصفه اقتلاعا إلى التعبير عن الحس بوصفه إدراكا .

وهنا نسأل أنفسنا : هل معنى ذلك أن اللغة تقضى بأن نبتعد عن المحسوسات ؟ فأسارع للرد على ذلك بأن اكتشاف جوهر اللغة لا يعنى إطلاقا اختفاء صورتها الأولية فى الإشارة إلى مسميات . بل على العكس أن الارتباط بصورة اللغة الأولية فى الرمز والإيماء هى التى تساعد مع طول التعود بالكلام على التحرر فى الاشارة . أى أن هذه الألفة الطويلة المدى لاستخدام الكلام استخداما رمزيا مباشرا هى التى تعين على بلوغ مرحلة التعبير والدلالة . فنحن لا نفكر فى الشىء إلا إذا كان له اسم . ويأتى الخطأ فى التفكير بالتالى من عدم ربط الكلمات ربطا محددا بالمسميات لآماد طويلة . ماذا أقول ؟ بل أننا لا نعرف الشىء إلا باكتشاف اسمه . والاسم مرتبط بحقيقة مفهومه . خذ مثلا ما قاله الثعالبى فى ترتيب سن المرأة بكتابه فقه اللغة : هى طفلة ما دامت صغيرة . ثم وليدة إذا تحركت . ثم كاعب إذا كعب ثديها . ثم ناهد إذا زاد ثديها ثم معصر إذا أدركت . ثم عانس إذا ارتفعت عن حد الاعصار . ثم خود إذا توسطت الشباب ثم مسلف إذا جاوزت الأربعين . ثم نصف إذا كانت بين الشباب والتعجيز . ثم شهلة كهلة إذا وجدت مس الكبر وفيها بقية وجلد . ثم شهبرة إذا

عجزت وفيها تماسك . ثم حيزبون إذا صارت عالية السن ناقصة القوة . ثم قلعم ولطلط إذا انحنى قدها وسقطت أسنانها .

من كلام الثعالبي ذاك تعرف أهمية استخدام « إذا » بعد كل تسمية . وإذا هي التعبير عن الحقيقة التي يرتبط بها الأسم . واذا لم تعرف الشرط الحقيقي الذي تنبع منه التسميةفقدت الاسم . وإذا لم تتبين الاسم جهلت كل ما يرتبط به من حقائق .

وليس هذا إلا مثلا صغيرا لاقتران الاسم بمعرفة الشيء . واستخدام الاسم النوعي للأشياء هو دليل الجهل بما ينطوي عليه هذا الاسم من الحقائق ومن المعارف . إذا دخلت الغابة مثلا ووجدت الأشجار كلها أشجارا وأوراق الشجر مجرد أوراق فأنت تجهل ملايين المعلومات عن أنواع الأشجار ودقائق الاختلافات بينها . وأنت تجهل أيضا كثيرا من الحقائق عن أوراق الشجر وطبائعها وأشكالها . وكان العرب الأقدمون يسمون السحاب بأسماء مختلفة فهو أحيانا رباب إذا ابيض وأحيانا سحاب الجون إذا اغمق . ووفرة الكلمات الدالة على جزئيات الأشياء في تفصيلاتها الدقيقة هي التي تدل على الاحاطة المعرفية لاقترانها باذا الشرطية دائما . وهذه الوفرة في الأسماء هي التي تعين على إدراك المسميات . هذا من جهة طبيعة اللغة من حيث هي رموز . وهذه الوفرة أيضا هي السبب في الصعود إلى أعلى مستويات الدلالة حين ننظر إلى اللغة من جهة كونها وسيلة معنوية ، فالشاعر الذي يعرف الكلمات الدقيقة في الاشارة إلى المسميات هو الذي يبلغ مستويات الدلالة الفنية الحقيقية .

نقول هذا ونحن نأمل أن نعيد النظر في برامج تعليم الصغار ببلادنا . ونقول هذا ونحن نأمل أن يعي شباب الأدب مقدار النوعية الشاملة في عباراته . ونرجو أن تحفظنا الأقدار من الإنحدار باللغة إلى حيث تفقد

جذورها فى الرمز والإشارة . لأن هذه الجذور هى أصل القدرة على اكتشاف الدلالات وألفة التعبير . وهى مناط التقدم المعرفى الملتصق بالأشياء . إذ لابد من أن ننحصر فى هذه المجالات أطول أمد ممكن حتى نفطن إلى جوهر اللغة فى التعبير والدلالة . ومن ثم نعد أنفسنا الأعداد الكافى للتخاطب على أصلح المستويات . ذلك أن التقاط التعبير يستلزم مواجهة طويلة للكمات ومسمياتها .

فالظاهرية تستمسك بالجذور الموضوعية للكلمات ونحن لا نفكر إلا بالكلمات . ومن دواعى الفكر الضرورية أن نلم بمسميات الأشياء . وتعويد الفكر على التعامل بالكلمات هو نوع من التدريب له على مزاولة عملياته : فالكلام حركة ودلالته عالم كما يؤكد موريس ميرلو بونتى وتتجلى روعة العالم الحقيقى فى أن المعنى والوجود المادى للكلمات يتلاحمان فيه تلاحماً تاماً ولا ينفصلان . ويتلبس المعنى بالوجود مرة واحدة وإلى الأبد . لهذا يتصف الكلام بالحركية لإنتمائه إلى عالم حقيقى . فإذا انتقل بفعل وجوده الكلامى إلى مستوى الدلالة أصبح عالماً . أى أن الكلمات تحقق لنفسها بجملة دلالاتها عالماً آخر . وهذا العالم محكم الربط والبناء ومهيأ للاستكمال على صورة كيان خاص .

ولهذا كانت الظاهرية من أشد أسباب اندفاع الأدب الحديث إلى استقصاء الوقائع الكلامية فى عالمها الطبيعى النامى . وهى أيضاً من أكبر دوافع التشجيع على التحرر من الرمز فى صورة سياق مستحدث متكامل البناء . والكلمات حركة فى الوسط الحقيقى الذى تنشأ فيه لأنها تستقر داخل الوجود المرافق لها . ودلالة الكلام عالم لأنه يستمد كيانه من الفضاء على الإشارة المباشرة فى الرمز والإيماء . فالدلالة تقضى على الوسط الذى تنشأ فيه الكلمات من أجل بناء عالم جديد . وإذا ظلت الدلالات

بغير قدرة على تكوين هذا العالم الجديد فمعنى هذا فشلها فى عملية الأداء .
وهنا يلفت سارتر نظرنا إلى ملاحظة هامة . فهو يقول إن كل كلام مكتوب يحمل معنى حتى لو فشل فى تحقيق ما كان يصبو مؤلفه إليه . ذلك أن نوعية المعنى الذى يستقى من الكلام كفيلة بالإشارة إلى نوعية الأزمات العصرية والأدواء الاجتماعية التى ينشأ فيها . وتعبير الكلام المكتوب على هذا النحو يبشر بالقصور عن بلوغ عالم الدلالات ولكنه يحمل من ناحية أخرى ملامح العصر . وهو إذ يفشل فى تكوين عالم الدلالات الخاص به يكتفى بالانتقال من عالمه الواقعى إلى عالم واقعى مماثل أو يكتفى بالبقاء فى عالمه الواقعى الأصلى الذى تنشأ فيه الكلمات .

طالع معى هذه الكلمات للأستاذ أمين الخولى : « يا شرق . . بنفسى مصالحك ومرافقك . ومواطن حاجتك إلى الإصلاح الناهض والتجديد البانى . إذ توكل حيناً إلى أشخاص كل نفوذهم فيها أنهم ذوو أسنان أو حملة ألقاب . أو أصحاب مظهر خلاب . وكل شخصيتهم أن إليهم السلطة وبيدهم الخزانة . . . وكل إيمانهم أن هذه الأعمال ميدان سيادتهم ومجال أبهتهم . أولئك يفكرون — أن حاولوا التفكير — فلا يهتدون ويتخيرون فيخطئون ويقولون ولا يفعلون . فجهادهم ضجيج وطنين وإصلاحهم كلام وإعلان . . . تراهم حين يواثبهم السلطان وقد قادوا مرافق الحياة وتصدوا حركات الاصلاح . فتحسبهم ذوى نفاذ وأصحاب شخصية . فإذا ما غادروا مناصبهم وأفلتت منهم مراكزهم رأيتهم لقى هينا وظلا زائلا » .

هذا الكلام المكتوب فى كتاب « المادة . . . . » هو تسجيل لم ترتفع إلى مستوى التعبير والدلالة . ولكنه يحمل مع ذلك معنى . ويبرز هذا المعنى من تعداد الكلمات واحدة بعد الأخرى . وهى تؤلف سياقا عادياً

بغير عالم تصعد إليه . وأكتفى المؤلف هنا باستخدام الألفاظ دون أن يحقق مفهوماً دون أن يربط معانى كلماته بدلالات . ولذلك ظلت عباراته عارية بغير عالم يحميها وبغير كيان تتساند فيه مع سواها . فهذه التعبيرات تقال فى أى مناخ فكرى ولا تنتمى إلى عالم يخصها بالذات .

ويمكن أن نقول بعد ذلك إن التعبير الجالى يمنح كل ما يعبر عنه وجوداً قائماً بذاته . إنه يضع كل ما يعبر عنه فى الطبيعة مثل شىء مدرك فى متناول الجميع . أو قل إنه يجعل موضوع التعبير بعض المدركات الطبيعية التى يتأملها الناس . فالتعبير الجالى قادر على أفراد وجود خاص لما يعبر عنه . ولكنه يعمد من ناحية ثانية إلى الرموز ذاتها فينتزعها انتزاعاً من وجودها التجريبى ليضعها وضعاً حياً فى عالم آخر . فمن الجائز أن يصب التعبير الجمالى لوناً من الفرذية على موضوع التعبير . ولكنه لا يصل إلى تحقيق عالم الدلالات الخاص به إلا إذا اقتلع الكلمات اقتلاعاً من مدارها العادى ليقذف بها إلى مدار آخر تتحقق لها الحياة فيه . إذا عنينا بالرموز هنا شخص الممثل فى المسرحية والألوان والنسخ عند المصور وألفاظ اللغة عند الكاتب فلن يتطرق إلينا الشك فى أن التعبير الجالى أو التعبير الفنى يقتلع هذه الرموز اقتلاعاً من مجراها الطبيعى ليلقى بها فى عالم آخر .

إن الممثل الذى يفشل فى الاختفاء اختفاء تاماً وراء الشخصية التى يؤديها يفشل كذلك فى أداء دوره وتمثيله . ينبغى أن ينجح الممثل فى الفناء فناء تاماً فى الشخصية التى يؤديها حتى لا يظهر هو نفسه وحتى يحقق النجاح لعمله فى التمثيل . وإن أى خلل فى التمثيل لكفيل بابراز الممثل ذاته بإبعاد الشخصية المؤداة تماماً . وكذلك لو ظـــل النسيج والألوان لدى المصور بغير تحول إلى شىء آخر سوى النسيج والألوان

داخل الإطار الفنى الجديد لكان العمل فاشلا فى تحقيق عملية التصوير ذاتها . ذلك أن الدلالة تلتهم الرموز كما يقول موريس ميرلوبونتى .

ولن يستطيع أحد الاعتراض على مانقوله هنا وهو أن عملية التعبير تحقق الدلالة وتحيلها إلى واقع حى ولاتكتفى بترجمتها . بل لن يمكن أن يكون للأمر وجه آخر مهما خدعتنا المظاهر فى التعبير بالكلام عن الأفكار . إن مايخدعنا هنا ويجعلنا نظن أن الفكر يوجد لذاته قبل التعبير هو الأفكار نفسها حين نراها قائمة سلفا ومعبرا عنها سلفا حتى يمكننا استعادتها فى خاطرنا . إن ذلك يدفعنا التى توهم حياة داخلية للأفكار . أما حقيقة الأمر فهى أن هذا الصمت المزعوم هو الذى يجعل للكلام صريرا كصرير القلم . هذه الحياة الداخلية هى فى الواقع لغة داخلية . ومن الواجب أن نفترض دائما وجود ستار للغة بين الفكر وموضوع التفكير كما يؤكد شارل سروس فى كتابه عن دلالة المنطق . والدلالات التى نتداولها تتشابك فى نفس اللحظة وفقا لقانون مجهول لدينا . ولا تلبث هذه الدلالات أن تتبدى أمامنا مرة واحدة وإلى الأبد فى صورة كائن ثقافى جديد يشرع فى الوجود .

والظاهرية منهج فلسفى اشتق طبيعته وروحه من منطق الفكر البشرى فى اكتشاف الحقائق . لم تفرض الظاهرية أى نوع من المبادىء ولم تقم نظرياتها على افتراض سابق . إن فلسفة الظاهريات لم تحاول أن تقيم اى تصور للفلسفة ذاتها كما يقول منشئها هوسرل . لم تسع الظاهرية إلى أن تؤسس مفهوما معينا للفلسفة التى هى من صميم مشغوليتها . وهى لم تسع كذلك لتجديد موضوعات الأدب والفن من وجهة نظر ظاهرية التعبير . على الأقل لا يمكن أن نستشف من كتابات أدموند هوسرل (١٨٥٩ — ١٩٣٨) التى نشرت حتى اليوم أى إشارة إلى ظاهرية التعبير الأدبى . من

الجائز أن نجد فى مخطوطاته التى لم يقم أحد بطبعها حتى اليوم بعض معالجات لمشاكل الفن والأدب وفلسفة الجمال . ولكن هذا الجانب لايزال مجهولا . وكل ما يمكن استخلاصه من ظاهرية التعبير الأدبى إنما يأتى من بذور فكرية غرسها هوسرل فى الحقل الفلسفى . أى أنه يمكننا الآن متابعة التحولات الأدبية المعاصرة أبتداء من مستحدثات الفكر الظاهرى وأرتكازا إلى نوع جديد من النظر إلى المشاكل »

ومهما تكن الظاهرية فى حد ذاتها كمذهب فإن مايهمنا هنا هو تحديد موقفها من الحقيقة والواقع . فهذا هو الجانب الذى يخصنا ونحن بصدد البحث عن بذورها الفكرية التى تمكنت من الازدهار فى حقل الأدب والفن . الحقيقة فى رأى هوسرل هى نفسها تجربه الحقيقة كما نحياها . وما نحياه لايمكن أن يكون عاطفة . لأن العاطفة لاتضمن شيئا حيال الخطأ إن مانحياه هو الوضوح . أى هو اللحظة الشعورية التى يتمثل فيها الشىء نفسه الذى نتحدث عنه بلحمه ودمه شاخصا أمام الشعور . إن الحقيقة إذن هى مانحياه كحاضر حى أثناء سقوطه فى داخلية الشعور . وإذا كان أفلاطون قد تصور الشر فى محاورة فيدون على أنه وليد أثقال الجسد فان هوسرل يستنبط الخير كله من اقتدار الجسد على الحس والرؤية وعلى التموضع داخل الأشياء .

والفلسفة اليونانية نفسها قد استفت كل مفهوماتها من المشاهدة الحسية لمعالم الأشياء وقوائم التماثيل المرئية . والوضع الذى سلم به الكثيرون من مؤرخى الفلسفة إلى عهد قريب هو تفسيرهم للمذاهب على أساس استقائها من مبادىء عقلية . ولكن المحدثين تنبهوا فى العصر الحاضر إلى حقيقة الوضع البشرى . وكانت الظاهرية صاحبة الفضل فى ذلك . أصبح من السهل اليوم تفسير كل التصورات العقلية بوصفها استجابات أخيرة لانعكاسات حسية مستمرة . وأمكن أن نقول من ثم إن نظرية أفلاطون

فى المثل ليست إلا انعكاسا لتفكيره الطويل فى مشاهداته للتماثيل واعمال النحت فى عصره . لقد فكر من كثرة رؤيته للتماثيل فى أنه لا بد أن يوجد عالم تتجسد فيه أشكال هذه المرئيات على نحوما . لا بد أن يكون هناك عالم يضم الأفكار والمثل التى يستلهمها الفنانون فى صنع أعمالهم . وارتبطت عيون أرسطو بعد ذلك بالتماثيل وقتا طويلا إلى أن أملت عليه أخطر نظرية فى فلسفته عن الصورة والمادة وعن العلاقة بين الصورة والمادة .

من الطبيعى إذن أن يستلهم العقل البشرى كل المشاهد المرئية من حوله. ولا ريب فى أن انعكاسات هذه المرئيات هى التى تؤثر على انطباعاته مرة بعد مرة إلى أن توحى اليه بالتعابير وبالمعنويات . أو بعبارة فلسفية أن الموجودات هى التى تبتعث الماهيات فى خاطر الإنسان . إن الاستمرار فى الاحتكاك بالأشياء وممارستها هو الذى يؤدى إلى التقاط تعبيراتها فيما بعد . .

وقصة الغثيان كما رواها سارتر على لسان بطلها أنطوان روكنتان هى أدق نموذج للتعبير الظاهرى فى استجلائه لانعكاسات الأشياء الخارجية على بوتقة الشعور . فالأشجار والشوارع والبيوت والناس والطعام . . . كل ذلك لا نراه إلا خلال رؤية روكنتان . فهو يعبر تعبيرا وجوديا عن حقائق معاشه فى المستوى الموقفى المعين . ولكن عناصر التحليل الظاهرى منبثة فى كل جزئيات تفكيره حتى لكأنها ضرورية من أجل استكمال الاطار الوجودى واستخدامه . فالكاتب مضطر إلى إبراز كل الانطباعات التى تحدثها الأشياء الخارجية على الوعى من أجل استشعار حياة الانسان فى الوسط العام . وهى الحياة التى يستمد منها الانسان كل الدلالات عن طريق الانغماس فى الأوضاع العامة وتجربة القلق الوجودى تجربة مباشرة .

ولقد تنبه الكتاب المعاصرون إلى مؤديات التفكير الظاهرى كما تنبهوا إلى الأبواب الجديدة التى تفتحها أمامهم . والتفتوا إلى ظاهرة استقاء

الوقائع من أوجه سقوطها داخل الوعى واستمدوا منها جملة من الروابط والأحداث فى رواياتهم . تنبهوا خاصة إلى أن الانسان يحتاج إلى ممارسة الخبرة الموقفية حتى يلتقط بمشاعره معنويات الأشياء من جهة وقدراته هو نفسه حيالها من جهة أخرى . كما أنهم لم يغفلوا الدور الذى تلعبه الأدوات والأشياء فى ضمير الفرد . وصار الكتاب من ثم يستلهمون حقائق الأشياء من الضمير الفردى ويستكشفون انعكاس الأدوات الحيوية على داخلية الفكر والروح. إنهم يودون بذلك ارتياد آفاق الفرد الذاتية كمجموعة من الانطباعات الناجمة عن الملابسات الحسية الخارجية .

وسارتر نفسه هو أكبر من أسهموا إسهاما فعليا فى تقريب الظاهرية من مستوى التعبير الأدبى الخالص . أعنى أنه استعار قوة التعبير الظاهرى فى الأداء الفنى الذى تمثل داخل قصة الغثيان . من المؤكد أنه حور قليلا فى المؤديات الظاهرية من أجل إعدادها إعدادا وجوديا . ومن المؤكد أيضا أنه قصد إلى التحليل الوجودى فى عملية التكوين الفنى لقصته عن الغثيان . ولكن المنبع الظاهرى الذى استقى منه سارتر تحليله الوجودى كان بارز المعالم فى كل خطوة وفى كل لمسة . وفى داخل قصة سارتر عن الغثيان تحددت مفهومات التحليل الوجودى كفرع مخالف للتحليلين الظاهرى والنفسى .

فالتحليل النفسى كان معروفا فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن . وبدأت الظاهرية من اهتمامات نفسية عادية حتى أوصدت دونها الباب من أجل الاختصاص بالتحليل الظاهرى وحده . وتفرعت عن التحليل الظاهرى ملامح التحليل الوجودى التى تغلغلت فى أعمال الأدباء المعاصرين .

وقد تعرض سارتر للظاهرية فى كتابه عن الوجود والعدم فقال عنها

إنها بالتأكيد ضرب من النزوع إلى الاسمية. الظاهرية فى رأى سارتر ليست سوى فلسفة اسمية. ويحلو لنا أن نتساءل: ما هى الاسمية؟ هى ما يطلق عليه لفظ النومينالزم باللغات الأوروبية ونحواها إن الأفكار العامة أو المجردة هى مجرد إشارات لفظية لتيسير التعامل الفكرى وحين يستخدمها سارتر فى معرض كلامه عن الظاهرية فإنه يفطن إلى أهمية موقف هذه الفلسفة الظاهرية إزاء النزعات التى تتمسك بالعلم الوضعى وحده كسبيل إلى المعرفة. ترجع دقة هذه الملاحظة التى يسوقها سارتر عن الظاهرية إلى أنها تجعل منها موقفاً معارضاً للوضعية بوصفها الوسيله الوحيدة المحققة فى أبواب العلم.

ويقول جان فال فى مطلع كلامه عن قصة الغثيان لسارتر إنها قصة ذات أصالة مذهلة. ويضيف قوله: قــــد يبدى القارىء الملم بالفلسفة استفساره ما إذا لم تكن أصالة سارتر فى هذه القصة نوعاً من الأصالة المصطنعة؟ ويجيب على ذلك بقوله: ولكن ماذا يهم؟ مهما يكن مقدار ما أخذه سارتر فى هذه القصة من هيدجر أو من جويس أو من هوسرل أو من لوى فردينان سيلين فقد وصل إلى غاية الطريق فى تعميق مشاعره عند استناده إليهم. وفى ر ينا أنه إذا كان سارتر قد استغل فكرة القصد من ظاهرية هوسرل فلا شك أن استغلاله لها كان رائعاً فى انحرافه بها نحو الجانب الذى يخصه كنوع من التحليل الوجــــودى. ثم إنه ميز التحليل الوجودى بعد ذلك باعتباره تحليلا موقفياً من ناحية وباعتباره تسجيلا لمغامرة الفردية من ناحية أخرى.

وغالباً ما تمر التجربة الوجودية بالمرء على نحو يتوهم عجزه فيه عن التسليم بأى ضرب من ضروب الحقيقة فيما يحيط به. إننا فى الغالب ممثلون نلعب دورنا كما لو كنا نتوهم العيش فى عالم جاد. نحن جميعاً ممثلون. ولكن المهم هو أن كثرة التمثيل ومداومة الافتعال تؤدى هى نفسها إلى

اقتناص الدلالات والمعانى تؤدى أيضاً إلى الحسم فى جملة المواقف التى تعرض للأنسان . إن درجة الصدق فى المواقف لا تبزغ إلا عند اشتداد الترابط بين المرء وبين لحظات مصيره . لقد اكتشف سارتر بعد انتهائه من قصة الغثيان حرارة الارتباط الانسانى . ونظر سارتر إلى هذه الحقيقة كفكرة يمكن أن يكون لها محتوى واقعى ومسرح فعلى . هنا تيقظت مفهومات سارتر عن العمل والحرية والمسئولية . وسجل ذلك فى مسرحيته عن الذباب حين كشف عن إشفاق أورست وتخوفه . إذا شئنا الاحتكاك بالحقيقة حتى نستوظف حرياتنا المجردة فعلينا الاختلاط بالناس والدخول فى منازعاتهم . وهذا هو ما يتيح لنا تغيير العالم باعطائه المعنى الذى نختاره وبعد أن تخوف أورست من الموقف الذى انساق اليه أحس بأنه اذا لم يكن هناك ما يفرض عليه قبول الموقف فإنه لا يوجد فيما عداه شىء يخصه . وتظل حريته بذلك خالية من المضمون . وفى موقف الاختيار يتنبه أورست إلى أنه لا يكاد يحيى حقاً . ويدرك أن حقيقة كيانه كلها متعلقة بالقدرة على اقتناص الموقف وأداء الدور الذى يهمه . . « كى تحب وكى تكره لابد أن تهب نفسك » .

ونشير هنا عابرين إلى قصة دم الآخرين للكاتبة سيمون دى بوفوار كيما نلمس كيف تبدو حقائق الحياة كلها خلال الخيوط والظلال التى تسقطها الملابسات على الفرد وكيانه الباطن . كل شىء يتبلور وينعكس على نحو ما يتبدى فى بؤرة الشعور عند تجميع الأجسام الخارجية ووقوعها عليه . وتحققت الطامة الكبرى بأن أصبح الانسان إنسانا . فذلك هو الذى يعد الانسان لتصور الوجود على أسوأ مناحيه . وجاءت قصة دم الآخرين عقب تأليفها قصة المدعوة خلال فترة الحرب وعبرت فيها أصدق تعبير عن الوجود الإنسانى الملتحم عن طريق النظرات .

والواقع أن الظاهرية هى صاحبة الفضل الأكبر فى التنويه بأبعاد الرؤية . الظاهرية هى التى استطاعت أن تركز فى النظرة كل معالم القصدية والارتباط بالمستبصرات . وموقف الظاهرية محدد من هذه الناحيه . فالقدرة على رؤية الأشياء فى حضورها ومثولها كعملية ذاتية والقدرة على تمييز التنوع فى درجات الحضور بالنسبة إلى موضوعية مستتبة تعد من المقاييس التى افترضتها الظاهريه . ويلى ذلك اعتبار الوضوح عنصراً أساسياً لحياة الوعى القصدية . ووجود الموضوعية ذاتها هو ضرب من الخلق القصدى . ولما كان القصد غير مستند إلا إلى قصد سواه فقد تعمدت الظاهريه تنويع القصد بقدر الامكان لتعميق الرؤية حتى تضمن اشتغال الوعى . فالوعى لا يعمل إلا بتجمع خدمات من القصد فيه . وهى خدمات تنسجها الرؤية وتغذيها المستبصرات . وحين نقول عن شىء إنه حقيقة موجود أوأنه حقيقى أو أنه صحيح فمعنى ذلك أننا نقول إنه قد تموضع أمام العقل . والعقل ليس سوى منحى من مناحى الوعى . ولا سبيل لتشغيل الوعى بغير محتويات مستجلبة من عالم الموضوعية الخارجى . وكان من مميزات الظاهرية أن اقتضت بزوغ الاحالة المتبادلة بين الوعى وبين الأشياء من ناحية وان اقتضت تداخل الذوات البشريه فيمابين بعضها البعض من ناحية أخرى. وكان من أهم ما أضافته الوجودية هو أنها أسبغت حرارة الوضع الانسانى على كل هذه الارتباطات .

والواقع أن الفكر الغربى كله يدين فى حضارته المعاصرة للرؤية التى أسسها فلاسفة اليونان . ليس هذا فحسب . بل يدين الفكر الغربى أيضا للتراث الديكارتى فى الاعتماد على الشىء . وإذا كان الفلاسفة المثاليون قد اعتادوا فرض مبادئهم الفكرية على الحياة العادية فإن فلاسفة العصر الحديث قد أصبحوا يستمدون المعنويات من جملة الإسقاطات التى تحدثها

الأشياء والمحسوسات فى داخلية الشعور . ولو بقى الفكر الغربى مكتفيا بالأسلوب المتبع فى افتراض الفكرة قبل الكلام أو فى افتراض أسبقية الفكرة على العبارة لما استطاع فلاسفة اليوم أن يفسروا تطلع الفكر إلى التعبير بوصفه نهاية كماله وتمامه . كان يستحيل اليوم تبرير عملية نزوع الفكر إلى استكمال كيانه فى القالب التعبيرى لو بقى الغرب محتفظا بأسلوبه التقليدى المثالى .

وقد اهتم موريس ميرلوبونتى بالكشف عن مقومات العمل الأدبى فى كتابه عن ظاهرية الإدراك . وتساءل خلال عرضه للموضوع : لماذا يبدو الشىء الأكثر ألفة لدينا غير متحدد طالما أننا لم نجد له اسما من الأسماء ؟ لماذا تبدو الشخص المفكر نفسه فى حالة من الجهل لأفكاره طالما أنه لم يصغها أو لم يقلها ويكتبها فى عبارات ؟ ومثل ذلك كثير من الكتاب الذين يشرعون فى تأليف كتاب دون أن يعرفوا ماذا سيقولون فيه على وجه التحديد ؟ ويعقب موريس ميرلوبونتى على ذلك بقوله : إن الفكرة التى ترضى بالبقاء كفكرة فى حد ذاتها دون أن تخضع لوسائل التسجيل والتلقين ستسقط بمجرد ظهورها فى نطاق اللاشعور . ومعنى هذا بعبارة أخرى أن هذه الفكرة لن تتمتع بالوجود حتى من أجل نفسها . إن التعبير وحده هو الذى يصبح ملكنا والاسم هو ماهية الشىء .

لاأدرى ماذا كان يحق لى هنا أن أعود بذاكرتى إلى ماقلته بشأن اللغة كمقومات الاعداد الفكرى لفلسفتنا فى مقالنا : هل يمكن أن تقوم فلسفة مصرية ؟ . المهم هو أن ندرك خطورة الدور الذى تلعبه اللغة أصلا فى الفكر كظاهرة عامة . ونبدأ بعد ذلك بالنظر فى المشكلة من وجهة نظر الظاهرية فى التعبير . ففى كل من حالتى الشعر والنثر لاتتكشف لنا قوة الكلام بوضوح . والسبب فى ذلك هو أننا نتوهم امتلاك كل الوسائل اللازمة لفهم أى نص من النصوص امتلاكا قبليا فى أنفسنا . إننا نتوهم امتلاك

هذه الوسائل سلفا مع ماتحتفظ به من المعانى العامة للكلمات . والواقع أن نصيب المعانى العامة للكلمات فى تحديد معنى أى كتاب أدبى أقل من نصيب مشاركته فى تعديلها وتحويرها . وبالتالى يمكن القول بأنه توجد فكرة فى العبارة سواء لدى السامع أو القارىء أو لدى الذى يتكلم أو يكتب . وهذا هو مالا يستطيع أى مذهب ذهنى أن يشك فيه .

ويحاول موريس ميرلو بونتى أن يفسر كلامه بالذهاب إلى أصل المشكلة ذاتها . إنه يحاول الرجوع إلى ظاهرة الكلام ذاتها من أجل معرفة دقائقها التى تقوم عليها النظرية . إنه يضع استفساره مرة أخرى من أجل اكتشاف الأوصاف العادية التى تجمد الفكر والكلام على السواء ولا تدعنا نرى فيما بينها سوى علاقات خارجية . ويقول من ثم إنه من الضرورى أولا أن نعترف بأن الفكر ليس تمثلا من التمثلات لدى الشخص المفكر . أى أن الفكر لايضع الأشياء أو العلاقات وضعا مؤكدا . فالخطيب مثلا لايفكر قبل أن يتكلم ولا حتى أثناء الكلام . إن كلامه هو فكره .

فالعبارة ليست علامة على الفكرة مثلما نستدل من الدخان على وجود النار . والكلام والفكر لايسمحان بهذه العلاقة الخارجية إلا إذا كانا قد تقدما معا كمعطيين فى صورة موضوع . ذلك أنهما فى الحقيقة مغلفان أحدهما فى الآخر بحيث يؤخذ المعنى من الكلام وبحيث يكون الكلام وجودا خارجيا للمعنى . إن ظاهرية التعبير الأدبى لاتقبل بحال ذلك المفهوم العادى الذى يجعل من الكلام مجرد وسيلة لتثبيت الفكر وخلق اللباس اللازم له . إن الكلمات ليست قلاعا للفكر كما يقول موريس ميرلو بونتى . ولا يستطيع الفكر أن يبحث عن التعبير الا إذا كان الكلام نفسه وفى حد ذاته نصا مفهوما . بل لايستطيع الفكر أن يبحث عن التعبير إلا إذا امتلك الكلام قدرة خاصة به على الدلالة .

ومعنى هذا أنه من الضرورى أن نكف عن النظر إلى الكلمة أو إلى العبارة بوصفها وسيلة لتعيين الموضوع أو الفكرة . ينبغى أن يتحول الكلام أو التعبير فى نظرنا إلى حضور أو مثول لهذه الفكرة فى العالم الحسى . يجب أن نكف بالتالى عن اعتباره ملبسا لها وأن ننظر إليه كجسمها أو كرمزها . إن أهم أفضال التعبير لا تتمثل فى قدرتنا على أن نحتفظ داخل الكلام بالأفكار التى قد تضيع . فالكاتب قلما يقرأ مؤلفاته . وتلقى المؤلفات العظيمة إلينا فى أول قراءة بكل ما يمكن أن نستخرجه منها فيما بعد . إذا نجحت عملية التعبير فهى لا تضع بين يدى القارىء أو الكاتب نفسه احدى المفكرات . إنها توجد الدلالة كشىء فى قلب النص . إنها بجعلها تعيش داخل كيان عضوى من الكلمات . أو بعبارة أخرى إنها بجعلها تستقر لدى الكاتب أو لدى القارىء كعضو جديد من الأعضاء المعنوية . أو بطريقة أخرى إنها تفتح أفقا جديدا أو بعدا جديدا أمام تجربتنا .

الفصل الثاني

الشكل والمعني في الشعر

١ – تجربة الشعر العربى
فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن

لا يزال باب المناقشة فى الشعر مفتوحاً أمامنا كما كان مفتوحاً أمام الذين سبقونا ، ولا تزال الحرية التى سمحت لهم بأن يقولوا كلمتهم مكفولة لنا حتى ننطق بأحكامنا وحتى نذيع رأينا . وأغلب الظن أن باب الكلام فى الشعر خصوصاً من بين الفنون جميعها سوف يبقى إلى الأبد على هذا النحو مادام من المستحيل أن نصل إلى آراء تعد ختامية فى منحاها وقاطعة فى تفصيلها . والأحكام النقدية فى الأدب إنما هى أحكام وقتية دائماً بحيث لابد لها أن تتغير من آن لآخر بأسرع ما يمكن حتى تظل للأدب قوته وتبقى له نضارته ولا يقف عند حد فى الارتقاء والتنوع .

والنقاد جميعا يعرفون هذه الحقيقة وهى أنهم لا يأتون بفصل الخطاب فى أمر من أمور الشعر وإنما يعبرون عن اتجاه هو ابن ساعته ووليد ظروفه . ولا يريد الناقد إلا شيئاً واحد وهو أنك حين تذكر مرحلة من المراحل الأدبية أن تذكر منها روح النقد التى كانت سائدة هنالك وذلك من أجل أن تعرف التطور الطبيعى للأدب حينذاك وكيما تقف على الفن الأدبى بأجل معانيه وأوضح صوره فى رأى هؤلاء الذين أحسوا به إحساساً مباشراً وقبلما قدر له الظهور .

ونحن الذين جئنا فى نهاية الحركات النقدية التى ثارت فى أوائل هذا

القرن لا نستطيع أن نقول عن آرائنا فى النقد إنها انعكاسات للأدب الذى تأثرنا به والذى نشأ فى عصرنا وإنما كل محاولة منا فى هذا الجانب هى محاولة استرجاع الشوط الذى لم ندرك إلا آخره وللتمثيلية التى لم نحضر منها غير الفصل الأخير . ولذلك يكون موضوع الكلام فى هذه الناحية موضوعاً جامداً بالنسبة إلينا لا يثير فى نفوسنا إلا أقل أنواع الانفعال .

وقد يكون الأمر كذلك حقاً أو ينبغى له أن يكون كذلك على الأقل ومع هذا فإننا ، على العكس من ذلك ، نشعر ونحن نقرأ التاريخ الأول لهذه الفترة من حياتنا الأدبية أننا ننفعل لها أشد الانفعال وأننا نفرح لكل حركة توائم مزاجنا فيه وأننا نحزن إذا لم تأت النتائج لتيار من التيارات فيها على ما نحب . نحس ونحن بصدد الدراسة لهذه المرحلة من مراحل التكوين الأدبى مالا نحسه مثلا ونحن ندرس عصراً من عصور الأدب فى الأندلس أو ونحن نقوم بالبحث فى ضروب الشعر الفارسى القديم . مع أن كل هذه الحالات . . . حالة الأدب العربى فى الأندلس وحالة الشعر الفارسى القديم . . كل هذه الحالات متساوية فى أننا لم نعاصرها ولم نعش معها ولم يكن لنا بعد هذا كله يد فى تحريكها نحو اليمين أو نحو الشمال .

فما تعليل ذلك ؟ كيف نفسر حركة نفوسنا عندما ندرس الشعر العربى فى الفترات السابقة على هذه الفترة وعندما ندرسه فى غير هذا التاريخ الوجيز ؟

الواقع أن اهتمامنا بهذه المرحلة بالذات وخفقان قلبنا حينما نتتبعها وتوتر مشاعرنا عندما نواصل التفكير فيها وزيادة انفعالنا لها على أى انفعال نحس به لسواها . . كل أولئك مرجعه شىء واحد وهو أن هذه الفترة الأدبية هى الأصل فى كل عمل سوف نأتى به فى المستقبل وأنها جزء من كياننا الروحى فعلى الرغم من أنها قد انقضت لا تزال تضغط على

تفكيرنا ولا تزال تؤثر فى توجيهنا إلى الحد الذى يجعلنا دائماً مستوحين لها وعاملين على إنماء التجارب التى خلصت إلينا منها والتى هى موضوع أملنا فى البناء عليها والبدء من عندها .

فإحساسنا الحى بإزاء الحركات الأدبية التى ظهرت فى اللغة العربية منذ منتصف القرن الماضى حتى اليوم مرجعه إلى أننا نشعر فى داخلية أنفسنا بأن هذا الماضى هو ماضينا وأنه قد كان تجربة للغة العربية حينما حاولت أن تنهض من جديد بعد كبوة استمرت أمداً طويلا من السنين . فالأدب العربى حينما عاد ليظهر من جديد بعد طول انحلاله وبعد قضائه فترات متباعدة فى ركود وخمود لم يجد العالم هو هو ولم يجد الحياة كما هى وإنما وجد عالماً جديدا كل الجدة وشعر بأنه هذه المرة لا بد أن يعانى من هذا الطور الذى يدخل فيه بأن يستغنى عما لا حاجة به إليه ليأتى بما ليس منه بد . هو إذا فى موقف من الخطورة بمكان . . موقف الذى ينشط الحياة وفى جعبته من الموات أضعاف أضعاف ما يحمل من عنصر الحياة .

وموضع الأسف فى هذا الأدب الناشىء هو التراث الذى انضاف إلى الأدب العربى منذ الانحلال الحضارى فى الشرق وحتى ذلك الوقت . فلو أن الأمر لم يكن كذلك أى لو أن التراث الأدبى لم تظهر فيه حركات الضعف والعقم والجمود على نحو ما كانت عليه فى مصر وفى غيرها من الاقطار العربية بعد انتهاء الفترة التى ظهر فيها فحول الشعر والنقد بالشرق والغرب ، لكانت المشكلة أيسر من هذا بكثير ولما كانت حركات التجديد والابتكار تتعثر على هذه الصورة البشعة فى تاريخ أدبنا العربى الحديث ولما كنا نجد روح التعصب ضد كل محدث مبتدع بهذه الشاكلة . ذلك لأن الأذواق كانت ستبقى محتفظة بقوتها ولينها وكانت ستظل بعيدة عن النعرة الدينية . أما وقد جاءت هذه الفترة الطويلة من الركود فقد صبغت ميول الناس

وأمزجتهم الفنية بصبغة معتمة تحتاج إلى وقت طويل ومجهود شاق حتى يمكن إزالتها وحتى يتيسر إبعادها .

والأساليب التي اتبعها الأدباء والنقاد والطريقة التي سار عليها الشعراء بعد ذلك تريك بوضوح هذه الروح وهي تخطو نحو الموت بخطوات بطيئة وتكشف لك عن صراع نفسي هائل يشعرك بالاحتضار وبالسكرة التي تسبق النوم العميق . ومما لا شك فيه أنه قد ظهرت في نهاية القرن الماضي بوادر تلبيء بنهضة واسعة النطاق في الأدب العربي وكثيراً ما يجد النقاد في هذه البوادر إرهاصات بالحركة التي ظهرت بعد ذلك بجميع ألوانها ولكننا على خلاف هذا ننظر إلى هذه الفترة على أنها فترة احتضار وعلى أنها نهاية المطاف بكل الحركات السابقة خلال عهود الضعف والركود . وهي إذا شئنا أن نجد لها مثلا نضربه أو شبهاً نقربها إلى الذهن به لم نجد أوضح وأجلى من الشمعة المضيئة إذا ما شارفت النهاية . فإنها عندما يقرب أوان انطفائها ترسل بريقاً قد يكون أقوى في ضوئه مما كانت عليه قبل ذلك ولكن قوته مع هذا متكلفة وتدل على أن الكائن الحي قد صار في ساعاته الأخيرة . أو على حد تعبير ابن خلدون : «وربما يحدث عند آخر الدولة قوة توهم أن الهرم قد ارتفع عنها ويومض ذبالها ايماضة الخمود ، كما يقع في الذبال المشتعل ، فإنه عند مقاربة انطفائه يومض إيماضة توهم أنها اشتعال وهي انطفاء » .

وهكذا الأمر في كل شعر ظهر قبل ثورة ١٩١٩ . ليس هو بالتجديد لأن التجديد ليس كلمة تطلق لغير شيء وبدون إحداث تحويل جوهري في فنون القريض ، وليس هو بالفن الشعري الذي يقف على قدميه مستقلا عن سواه من التيارات التي أحدثها القدامى . وإذا كنا نحدد بدء ظهور الشعر العربي الحديث بثورة ١٩١٩ وننكر مايزعمه الكثيرون من أن

الثورة العرابية أو الحرب العظمى أو إنشاء الجامعة المصرية هو الأصل فى التحول الأدبى وفى التجديد الشعرى فنحن نفعل هذا مع النظر إلى هذه الفترة الطويلة التى ازدهر فيها الشعر من جديد على أنها امتداد لفن من سبقوهم فى العصور السابقة عليهم مباشرة وأنها لم تمتز عليهم إلا بالأشخاص وبالارتقاء الذى لا يحول دون وضعها مع فترات الخمود والركود والتقليد جنبا إلى جنب .

وعلى ذلك فنحن نبنى حكمنا على الشعر العربى بأنه لم يعرف التجديد الحق إلا بعد الحرب العظمى أو لم تظهر تباشير التجديد ولم تبزغ شمس الفن الشعرى الصحيح إلا عندما جاءت صيحة البعث من جانب السياسة والسياسيين فى مصر وعقب معرفة الشعوب العربية أنها فى خطر . وذلك أمر طبيعى جدا ويتلاءم مع منطق الأشياء . ولا شك أن هذا التقسيم غريب بل وشاذ فى عرف النقاد الذين حاولوا أن يدرسوا آداب العرب فى هذه الفترة من فترات التاريخ ولكننا نصر عليه ونؤكده وسنورد فى إثبات وجوب الأخذ به دلائل قاطعة بل وحاسمة إلى حد لا يسمح بعد ذلك بلصق كلمة التجديد بأى حركة من الحركات التى سبقت الحرب العالمية الأولى .

وعلى هذا الأساس فنحن ندخل كل شاعر ظهر قبل الحرب العالمية الأولى فى عداد هذه المدرسة الطويلة العريضة التى كانت منتشرة بينة المعالم والسمات منذ القرن الثامن عشر . وهذا لن يخفى على المجددين الذين هم فى اعتبارنا مجددون والذين ظهروا قبل سنوات الحرب بأعوام قلائل لأننا نأخذ بحكم المذهب بأكمله فى هذه المسألة ولا نأخذ بمجموعة الشعر ولأننا ثانيا لا نعد بدء ثورة ١٩١٩ فاصلا قاطعا أو حاجزا مانعا بحيث يشطر تاريخ الأدب شطرين كاملين وإنما ننظر اليه بوصفه علامة مميزة نقف عندها لنتأمل فيما هو وراءنا ولنأمل فيما هو آخذ فى النمو بين أيدينا .

ولا شك أن هناك خطرا غير قليل يكمن وراء هذا الرأى بل هناك

صعوبات بحتة ينبغى التغلب عليها كيما تتأدى إلى صحته وإلى إثباته خاصة ونحن نتحدث عن الشعر العربى بأكمله ولا نقف عند الشعر المصرى وحده . إذ أول ما يتبادر إلى الذهن بمجرد سماع هذا الرأى أن نتساءل عن أهمية ثورة ١٩١٩ بالنسبة إلى الشعر العراقى واللبنانى والسورى وشعر الحجاز وشرق افريقية وشعر المهجر والسودان ؟ هناك مشكلة بغير شك بالنسبة لهذا الشعر الذى لا يمكن أن يتحدد فى تاريخه وتطوره بالثورة التى هبت فى مصر عقب الحرب العالمية الأولى . ولكن هذه المشكلة يمكن أن تحل على أساس آخر هو الذى ينجم من باطن السياسة فى الشرق فى تلك الآونة .

وأحب أن أنبه مقدما إلى أن السياسة قد لعبت الدور الأول فى تحويل الشعر عن مجراه التقليدى إلى مجراه الحديث . وبطبيعة الحال نحن نعلم مقدار الضخامة فى الفاصل الذى يفصل بين الشعر والسياسة كصناعتين مختلفتين من حيث الجوهر والطبيعة . ولكننا هنا فى هذه الظروف لا نستطيع أن نعرف سببا يعلو فى تأثيره وفى فاعليته على هذا السبب السياسى لأن الشعور السياسى والوعى الفنى فى الشعر قد اقترن كل منهما بالآخر وكانت رجعة الفرد إلى نفسه وارتداده إلى شخصيته سببا مباشرا لصرف الشاعر عن عالم الخارج إلى عالم الذات . ليس هذا فحسب وإنما كان من أثر السياسة أيضا أن ردت للشاعر كرامته وغيرت من موضعه وبدلت وظيفته بحيث صار مضطرا إلى أن يظهر فنه على نحو جديد وأن يبدى مشاعره فى أسلوب غير الأسلوب الذى أعتاد أن ينظم به فى العهود السابقة وفى الأزمنة المتقدمة عليه . ويؤيدنا فى أن التجديد الحق لم يعرف إلا بذلك الحدث ما حكاه الرافعى فى النقطة الثالثة عند حديثه عما يراه جديدا فى الشعر العربى مما أبدعته النهضة حيث

يقول : « الانصراف عن إفساد الشعر بصناعة المديح . . الخ » (ص ٣٨٤ وحى القلم) . . .

فتأثير السياسة فى الحركة الوطنية كان ملموسا إلى حد غير ريب فى المجال الفنى عند الشعراء بعد شوقى حتى يمكن القول بأن الفضل الأول يرجع إليها فى التحول الذى حصل منذ ذلك الحين . وإذا عرفنا أن الشعور الوطنى كان غير ظاهر على نحو واضح عند الشعوب العربية جميعا قبل ثورة ١٩١٩ وأن هذا الشعور لم يبدأ فى الظهور والنمو إلا بعد سقوط الخلافة وانقلاب السلطنة العثمانية إلى دولة تركية متوحدة بذاتها . وهذا السقوط نفسه كان موافقا للوقت الذى اندلع فيه لهيب ثورة ١٩١٩ بعد الحرب الكبرى . . . أقول إذا عرفنا هذا كله كان رأينا فى تاريخ الشعر العربى جميعه بثورة ١٩١٩ تأريخا صحيحا حسب رأينا أولا فى طبيعة الشعر وفى مهمته وثانيا حسب تفسيرنا الخاص لكلمة التجديد .

فثورة ١٩١٩ والانقلاب التركى حصلا عقب الحرب العالمية الأولى ؛ والانقلاب التركى أدى إلى أن يقلع الشعراء عن طريقتهم التقليدية فى المديح والإطراء وإلى أن يستحدث هؤلاء الشعراء أنفسهم فنونا من غير الفنون التى كانوا يسيرون عليها عند استئثار السلطنة العثمانية بالحكم فى البلاد الشرقية . والتحول فى أسلوب المدح وفى طريقة تقدير الشاعر لواحد من الأشخاص هو الذى يريك بوضوح مقدار التحول الذى اصاب نفسية الشاعر بازاء الممدوح وبالتالى يشعرك باختلاف بين الطريقة التقليدية فى الشعر وبين الطريقة الحديثة أو بين المعنويات السابقة واللاحقة .

ونحن نريد أن نؤكد هذا المعنى فيما يختص بالمديح لأننا نريد أن نسجل التغير الذى أصاب الشعر بعد زوال الطريقة التقليدية فى المدح

بزوال الحكم العثمانى . ولا شك أن غير قليل من آثار ذلك النوع قد بقى بعد ذلك بل لا زلنا نرى من شعرائنا من يتخذ هذه الطريقة فى مدحه وإطرائه ولكننا نعلن موت هذا الطراز الشعرى منذ هبت ثورة ١٩١٩ لأنها أفهمت الشاعر وظيفته وبالتالى جعلته يأنف من الوقوف موقف الشحاذ الذى يرجو من وراء كلامه نفعاً أو يطلب أجراً . وهذه البقايا التى نراها حتى اليوم إنما هى من التوافه التى لا يؤخذ بها والتى لا تدل على قيمة ويستحيل أن يقرر المؤرخ أو الناقد شيئاً من أجلها تبعاً لأنها تشذ عن الوضع الطبيعى ولا تجد صدى فى نفس الشاعر فضلا عن جمهور القراء . ويؤيدنا فى هذا أنه من الصعب أن تجد قصيدة لشاعر ممن نعدهم مجددين فى هذا الفن ، ولو كان ظهوره قبل ثورة ١٩١٩ ، يمتدح فيها مناقب الخليفة ويعدد له فيها أفضاله ومآثره .

فاليوم الذى ظهرت فيه بوادر الوطنية الحقة وجد فيه الشعر الحق أو على الأقل بدأ الشعر يتحقق لدى بعض الأفراد ممن عالجوا هذا الفن وذلك لأن أول ضرورة من ضرورات الشعر الحق هى الأصالة ثم يأتى بعد ذلك كل حكم نقدى وكل تقدير فنى . ولأننا إذا نظرنا من جهة ثانية فيما يتضمنه التأثير السياسى قبل ثورة ١٩١٩ لوجدنا عنصر الدين كامناً فى كل مبدأ ولعثرنا عليه فى باطن كل دعوة . فالسياسة القديمة التى سبقت على ثورة ١٩١٩ جعلت مقام الدين الإسلامى فوق كل مقام وصارت مهمة السياسى أن يعمل من أجل نشر لواء الإسلام ونصرة قضيته مهما كانت الظروف ومهما كانت الملابسات . فكان من نتيجة ذلك أمران : أولهما أن الدعوة إلى من ليسوا من أبناء الوطن الأصليين وجدت ما يبررها ويظهرها بمظهر البطولة ويسبغ عليها صفات الرجولة والنخوة . فصار من حق المصرى ، وهو مصرى ، أن يطالب بحكم العثمانيين وأن يرفع من شأنهم وأن يعزز مكانتهم وأن ينظر إليهم بعد

ذلك كله نظرته إلى السادة الأمجاد . فمجد الخليفة للأسلام مجد وبقاؤه للشريعة حفظ وبقاء أوكما يقول شوقى فى تهنئته بالنجاة من حادثة :

هنيئاً أمير المؤمنين فانما نجاتك للدين الحنيف نجاة

وحسبه أن يكون ذلك صحيحاً ليبرر مسلكه بازاء الخليفة فى مديحه وليمضى فيما هو ماض فيه من دعاية له وتمجيد لشئونه .

وثانى هذين الأمرين أن الثقافة الإسلامية استعادت مكانتها فى عقول المصرين والعرب عموما فى تلك الآونة بوصفها مظهرا لأكبر عبقرية عرفها العالم وان حركة النشر والبعث قد أخذت فى النشاط على نحو لم يحصل من قبل مما أدى بالعرب جميعاً إلى تقليد ما ورثوه عن آبائهم الأولين ناسين أن هؤلاء الذين أورثوهم هذه الثقافة ليسوا آباء لهم وإنما هم قوم شاركوهم فى نوع الاحتفاء الدينى بلغة الخطابة والكتابة . فتاريخ بغداد أو مكة أو المدينة وغيرها من البلدان التى ظهرت فيها معالم الحضارة القديمة ليس هو بعينه تاريخ القاهرة أو دمشق . والخطأ كل الخطأ فى النظر إلى التاريخ الإسلامى فى بقاع العالم بأكلها بحسبانه تاريخا للمصرين .

ويدلك على هذا الاتجاه فى البعث والتقليد ما حكاه شكيب أرسلان ذ قال : فأما أسلوب الجاهلية والمخضرمين والطبقة التى جاءت بعدهم ممن عاشوا فى أوائل الدور العباسى ولم يكن طرأ الوهن على ملكاتهم فقد كان محفوظا فى الكتب حفظ النفائس فى الخزائن وكان يرى الناس بدعاً أن ينسجوا على منواله ولا يزالون يرون أن البيت إذا خلا من النكتة فلا يعد شعراً ولا منحوتا من أحسن مقاطع البلاغة .

« وبقى الأمر كذلك حتى نبغ البارودى بانطباعه على شعر الأولين وارساله تلك القصائد التى عارض فيها آياتهم الكبر فلم يقصر عنهم وصار الناظر فى شعرهم وشعره لا يفرق بين النسجين . وسواء عرف البارودى

شيئاً من قواعد النحو والصرف أو لم يعرف فقد كان المثل الأعلى فى نقاء اللغة وبداعة الأسلوب ومتانة التركيب وكنت إذا قرأت شعره ملك عليك مشاعرك وهزك هزة لا تجدها إلا فى شعر الفحول المفلقين مثل زهير وعنترة والأعشى والنابغة الذبيانى وبشار وأبى تمام ومن فى ضربهم كأنما قيصه زر على واحد من هؤلاء » (ص ١٠٠ « شوقى » لشكيب أرسلان — مطبعة عيسى البابى الحلبى ١٩٣٦) .

فالصورة الشعرية إذاً قد اكتسبت مشرباً عربياً تقليدياً أو كلاسيكياً تحت تأثير السياسة التى تجنح إلى تعزيز الإسلام ومحاولة العرب لاستعادة مكانته القديمة ، إذ دفعهم هذا دفعاً إلى أن ينتقلوا من السياسة الإسلامية إلى الثقافة والأدب الإسلاميين بحيث صار لازماً بالنسبة لكل أديب يريد أن يبلغ شأوا فى الأدب أن يطلع على قصائد القدماء وآثارهم الفنية . فإذا ذكر محمود سامى البارودى فإننا لا نذكر التجديد والابتكار كما يزعم البعض من الكتاب وإنما نذكر العودة إلى القديم والانسلاخ من الحاضر والتمسك بالروح التقليدية فى التعبير الفنى .

فنحن نود أن نثبت هنا أمراً يخالف ما تواضع عليه النقاد فى العصر الحاضر وهو أننا إذا شئنا أن نصل إلى الأصل فى كل تحول فنى فلنحاول أن نلتمسه فى السياسة فلما كانت السياسة إسلامية قبل ثورة ١٩١٩ كان الأدب (والشعر خصوصاً) اسلامياً إلى أقصى درجة أو كان على الأقل يتابع ما وصل إليه من ثقافة المسلمين القدماء فلما تم لكل قطر من أقطار الشرق شىء من اليقظة السياسية والوعى القومى أمكن الخلاص من تأثير ما هو شائع لدى المسلمين من تعصب للحضارة القديمة ومن تمسك بتلك الخصائص التى لازمت الأدب فى العصور الأدبية المتلاحقة منذ الشعر الجاهلى حتى عصور الخسة والانحطاط .

فلا يمكن أن نسجل تجديداً فى الشعر قبل الثورة المصرية فى سنة

١٩١٩ ولا يصح أن نقول مع الرافعى إنه بنشأة العصابة البارودية وفيها اسماعيل صبرى وشوقى وحافظ ومطران وغيرهم قد « بطل فى مصر عصر أبى النصر والليثى والساعاتى والنديم وطبقتهم وفى الشام عصر اليازجى والكستى والأنسى والأحدب وأضرابهم، وفى العراق عهد الفاروقى والموصلى والبزاز والتميمى وسواهم واستقل الشعر عربياً عصرياً خرج كما يخرج الفكر المخترع ماضيا فى سبيل غير محدود (ص ٣٧٧ وحى القلم ج ٢) . لا يمكن أن يقال شىء من هـذا القبيل وإنما المعقول والأكثر ملاءمة لروح التجديد الحق والأوفق لميزان العدل والنقد الصحيح أن نلصق هذه الطائفة من الأدباء والشعراء بمن سبقوهم مباشرة وأن نجعل منهم جميعاً مدرسة متتابعة توسع المحدثون فيما أتى به السابقون ونحوا من خصالهم وأضافوا إلى ميزاتهم ما يجعلهم أقرب إلى طائفتهم من سواهم وكبروا فى صفاتهم وخصائصهم الفنية بحيث صار الانسان ينظر فى هذا الشعر منذ البارودى حتى الجارم وكأنه يرقب شعر الساعاتى والليثى وعبد المطلب من مكبرة أبصار .

فإذا ما قرأنا لليثى هذه الأبيات :

دع ذكر كسرى وقيصر إن أردت ثنا	عن قيصر الروم حيث النفع مفقود
واشرح مآثر من سارت بسيرته	ركائب الجود تحدوها الصناديد
ملك الملوك الذى من يمن دولته	ظل العداله فى الآفاق ممدود

كنا جد قريبين من شوقى حينما يردد نفس التعبيرات كما هو حاصل بالنسبة إلى « كسرى وقيصر » ، فهما العظيمان اللذان يقاس إليهما كل ارتقاء فى مضمار العظمة وكل ارتفاع فى المكانة والقدر . كذلك هنالك تعبير « ملك الملوك » . . هذا التعبير المبتذل الممجوج الذى كثيراً ما يرد على لسان شوقى فى مناسبة وغير مناسبة . وأذكر على سبيل المثال قوله فى قصيدة يصف مشاهد الطبيعة فى طريقه من أوربا إلى الاستانة :

الأرض حولك والسماء اهتزتا لروائع الآيات والآثار
من كل ناطقة الجلال كأنما أم الكتاب على لسان القارى
دلت على ملك الملوك فلم تدع لأدلة الفقهاء والأحبار

وقوله فى قصيدة النيل :

وما أجمل الإيمان لولا ضلة فى كل دين بالهداية تلصق
زفت إلى ملك الملوك يحثها دين ويدفعها هوى وتشوق

وانتقال مثل هذا التعبير بالذات لدى من جاء قبل البارودى ومن جاء بعده يدلك دلالة واضحة على أن الاتفاق ليس فى مجرد الألفاظ وانما فى الروح وفى الشعور وفى التأثير المعنوى جميعاً. فهذا التعبير يكشف عن طبيعة خاصة عند التقدير ويظهرك على مقدار تأصل نوع من الاحساسات بإزاء من يتعلق بهم الكلام . وهو ، علاوة على ذلك ، يدخل فى الجانب الموروث عن عهود العبودية ويوضع فى صف التركة البالية من الفن المريض حيث كان الشاعر موظفا لدى الأمراء وتابعا للسلاطين ومسجلا لمناقب الخلفاء .

فرأينا إذاً يتخلص فى أنه من المستحيل أن نتخذ ثورة عرابى فيصلا بين القديم والحديث فى الأدب العربى وفن الشعر على الخصوص وأن هؤلاء الذين يسمون البارودى مجددا مخطئون أشد الخطأ لأنهم لم يستطيعوا أن يفهموا كلمة التجديد بمعناها الصحيح واستعملوها استعمالا لا يدل على أنهم قد فهموها فهما واضحا محددا . ودليلنا على ذلك أن الخصائص المدرسية التى امتاز بها جماعة الشعراء فى البلاد العربية قبل ثورة عرابى هى نفسها التى بقيت مستمرة طوال السنين التى تلتها حتى فجر النهضة السياسية الوطنية الصادقة حتى نوع الشعر ، بقى كما هو . ولم يصبه أى اختلاف من حيث النكتة باعتبارها المثل الاعلى فى ذلك الشعر اجمالا . وليس صحيحا ما يقوله بعض النقاد من أن النكتة البلاغية فى الشعر قد انتهت بانتهاء هذه الفترة التى بزغ فيها أمثال الليثى وأبى النصر والساعاتى

لأنها بقيت بعد ذلك على نفس النحو الذى عبر عنه الشيخ ناصيف اليازجى (١٨٧١) فى أبياته المشهورة :

مللت من القريض وقلت يكفى ... لأمر شاب قوته بضعف
أحاول نكتة فى كل بيت ... وذلك قد تقصر عنه كفى
أجل الشعر ما فى البيت منه ... غرابة نكتة أو نوع لطف

ونستدل على ذلك بالرأى أولا وبالمثال ثانيا .

أما عن الرأى فقد ترك لنا الأستاذ الجارم وثيقة هامة قبل وفاته يتحدث فيها عن زيارته لأحمد شوقى مرة وهو مريض ويقول فيها مانصه : «وكنت أعرف أن شوقى كثير القراءة ، ولكننى لم أكن أظن أنه يعنى بقراءة الشعر فى عصور تراجعه : حتى زرته يوما وكان مريضا ، وكانت حجرة نومه صغيرة قليلة الأثاث . دخلت عليه فاذا هو فى سرير صغير ، وقد بعثرت الكتب حوله عن يمين وشمال ، فمددت يدى إلى أحدها فاذا هو خزانة الأدب لابن حجة الحموى ، فسألته فى استنكار: «أتقرأ أمثال هذه الكتب إن أكثر مافيها شعر صناعى ليس به إلا زخرف لفظى وبراعة فى التزويق» فابتسم وقال : « إن الشاعر يا أخى يجب أن يقرأ كل شعر ، وإن هذا الكتاب كاسمه خزانة أدب ، وخير مافيه شعر العصر المملوكى » . ثم اتجه نحوى يقول : « أتستهين بشعر المماليك ؟ » فقلت : « إنه لا يعدو أن يكون لعبا بألفاظ على حساب المعانى ، وعنايه بالنكتة والتوريه . فابتسم وقال : « إن شيئا من ذلك لو عرض لى فى شعرى لعدته غنما فنيا ؛ إننا يا أخى فتنا بشعر بغداد فأضعنا كثيرا من مقومات بيئتنا المصرية ، وشعر المماليك شعر مصرى صميم ، وإن فى ديوان ابن نباتة ، الذى نبذناه ، كبرا وتعاظما ، العجب العجاب من روائع الفن وحلاوة الروح المهرجة المرحة . (مجلة الهلال سبتمبر ١٩٤٨ ج ٩ مجلد ٥٦) .

ونحن نضرب المثل بشوقى لا عن قصد فى اتهامه وحده وإنما لأنه آخر مرحلة بلغها الشعر القديم وأقصى أمد وصل اليه الفن الأسلوبى. فاذا كان الأمر كذلك دخل فى هذا الاتهام كل من سبقوه ويكفى أن تقول إن شوقى يتصف بكذا من الصفات لتلصق هذه الصفات عينها بكل من سار فى الشعر على نهجه ولكل من كان من مدرسته وإن غير من الأوزان والعروض والقوافى.

وهذا النص الذى ذكرناه آنفا للجارم يريك أن مفهوم الشعر لدى شوقى لم يبلغ درجة من الارتقاء تؤهله لأن يتزعم مدرسته فى التجديد ولا أن يكون صاحب لون فى التعبير الفنى مغايرا لمن سبقوه وتقدموا عليه. وإذا كان مفهوم الشعر قد ظل مترابطا على هذا النحو طيلة هذه الفترة فكيف تطالب هذه الفئة من الشعراء بطراز غير ما تقدم خلقه لدى محمد جلال وصالح حمدى وعبدالله فكرى وعبدالله نديم. ويلاحظ أن مفهوم الشعر أو تعريف الشعر كما تواضع عليه الأدباء والنقاد والشعراء فى هذه الفترات بأكملها له أكبر الأثر فى عمليات النظم وفى قرض الشعر بحيث تجد المدارس آنئذ تحاول جاهدة أن تحقق مراد الكتاب وتعمل بكل ما فى وسعها من أجل تحقيق المثل الأعلى لدى علماء العصر فى الأدب (١).

فليس يليق بنا أن نسمى جماعة الشعراء حتى شوقى بالمجددين وإنما أوفق تسمية لهم هى المرددون، وذلك لأن عملهم الفنى لم يكن تجديداً وإنما كان ترديداً، هذا من ناحية الفهم والذوق الأدبيين. وكذلك الأمر تماماً من ناحية النمط الشعرى والفن الصناعى. فالمثل الأعلى لدى شوقى هو أن يأتى بالألاعيب الشعرية وأن يملأ قصائده بضروب من اللغز والتورية وأن

---

(١) ليس الامر مقصوراً فى تحقيق التوافق بين المثال أو بين الفهم وبين العمل الشعرى على هذه الفترة الأدبية وحدها وإنما الحاصل دائماً فى تاريخ الأدب هو أنه يتأثر أشد التأثر بالنظريات المختلفة فى النقد وفى تفسير طبيعة الشعر وتعريفه ويستحيل بالنسبة الى أى فن من الفنون بسبب هذه الظاهرة ألا يتأثر بالحياة الثقافية لدى شاعر بعينه أو فى ظاهرة فنية بالذات.

يقف عند الألفاظ ويقصر جهده على طرائق فى التعبير لاغناء فيها . فهو لايقرض شعراً ولايحيي فنا وإنما يتحايل بالألفاظ على آذان السامع فيوقع فيها من الألحان مايساعده على تفويت الفرصة التى تنبهه إلى مقدار مافى قصائده من لغو وعبث . وحسبك من شاعر أنه يتخذ مثلا أعلى فى نظمه شعراء لوعدت ألفاظهم كلاما واتخذت ماينظمونه على أنه ضرب من الهذر لكنت منصفاً إلى أبعد درجة .

ولنضرب لذلك مثلا فقد جاء فى خزانة الأدب للحموى التى ذكرناها بيت فيه تورية وتهكم بقاض يأخذ الرشوة :

فى مصر من القضاة قاض وله   فى أكل مواريث اليتامى وله
إن رمت عدالة فقل مجتهداً   من عدّ له درهما عد لــــه

ويقول الجزار الشاعر فى نفس الكتاب (ص ٣٥) من أبيات قد حشيت بمصطلحات النحو والحديث وزينت باستعارات من التاريخ والعروض :

كفه زمزم تفيض على العـار   فين جواداً والمـال فيها حطيم
هو أولى بالرفع أن أعرب الدهــــر وعمـــــر العدا به مجزوم
عارف بالبديع لم يخف عنه النــــقض منـا يومـاً ولا التتميم
ويجيز الأبطاء فى الجود لكن   شابنا نحن فى المديح اللزوم

وإليك مثلا من شعر ابن نباتة الذى كان يقتبس فيه من القرآن . وقد اهتممنا به خصوصاً لما ورد عنه فى تلك الوثيقة على لسان شوقى .

سألت قلبي عن ذوى النسق وعن   ما أوتيته من فنون الحسن فىّ
فقال لى : « إنى وجدت امرأة   تملكهم وأوتيت من كل شىّ »

وذوق الشاعر الذى يعجبه هذا اللون من الشعر ويبحث فى صدره الطرب ويملأ نفسه بالرضـــا كفيل أن يبعثنا على الرغبة فى امتحان

صناعته نفسها . ومادمنا نرى أن الذوق الفاهم هو العماد الأول فى نظم الشعر وأنه الأصل الذى يصدر عنه الشاعر والناقد والأديب جميعاً ، فقد ترتب على ذلك أن تحكم بفساد هذا الذوق وبأثر عقلية صاحبه فيه على نحو لا يجعلنا ننظر إليه على أنه صاحب مذهب فى التجديد وإنما بوصفه ناظما له طريقة فى الترديد ، والترديد فحسب .

والشاعر على هذا النحو لم يعرف شيئاً من الضرورة الوقتية التى تملى عليه فناً يخالف الفن الذى تواضع عليه الأقدمون أو الذى تخلف له ضمن تركة السابقين عليه ، والعيب الأساسى فى فنه — ذلك العيب الذى ظهر بميله إلى الطراز الشعرى — يأتى من أنه لم يقم وزناً للساعة التى كان ينظم فيها والزمن الذى عاصره وأمضى حياته خلاله . ولو قد لبى نداء الظرف الزمانى وحده لاستطاع على الأقل أن يستنهض مشاعر شعب توسم فيه الخير ووضع فيه ثقته الفنية وأسبغ عليه لقب الإمارة فى الشعر .

وإذا شئت أن تعرف العبث بمعناه الصحيح فى شعر شوقى فعليك بقصيدته فى رثاء أبيه التى تكشف عن مقدار تأصل تلك الروح فى نفسيته حث كان ينبغى أن يفرض عليه الموقف شيئاً من المعنى الإنسانى ، والحق أنك لا تستطيع أن تكشف هذه الطائفة من الشعراء إلا فى موقف مثل هذا الموقف حيث ينبغى للشاعر أن يكف عن الصنعة وأن يكون الشاعر بعيداً عن التكلف واللغو وأن يسعى جهده للاقتراب من النفس وللتحدث إلى الفؤاد والانتقال من طبقة إلى طبقة من حيث المعنى . فإذا ما حاول أن يشاغلك ببريق اللفظ أو برنين القافية أو بالتلاعب فى العبارات فاعلم أنه ليس مواجهاً للموقف او أنه يواجهه ولكنه لا يملك غير هذه البضاعة التى يعرضها عليك .

وسيأتى بحثنا للصلة بين التعبير والقالب الفنى بعد ذلك . ولكننا نشير مؤقتاً إلى شىء بالغ الأهمية فى هذا المقام وهو أن الشاعر فى صورته

الشعرية التي يقدمها للقارىء أو فى الجو الذى يدبره من أجل توصيل المعنى إلى ذهنه لابد ألا تعوقه عن الوصول إلى ذلك المعنى وألا تكون حجر عثرة فى سبيله وإنما عليها أن تعينه على المرور وأن تساعده على العبور بغير مشقة ولا إحساس ولا التفات . لا ينبغى أن يحجزك الشاعر عند الألفاظ وأن يستلفت نظرك بالصنعة دون سواها وإلا تعدى على حقوق الفحوى وأفسد أخطر العناصر الفنية أثراً فى القصيدة وأعنى به المعنى اوالإحساس الموصوف . إن القصيدة بنية حية مكتملة الالتحام بحيث لا يطغى فيها جانب ولا يعلو فيها عنصر على غيره من العناصر ولابد أن يوازن الشاعر فى قصيدته بين كل الأدوات الداخلة فى تكوين عمله الفنى بحيث يتشربها القارىء تشرباً بغير ما توقف لدى اللفظ دون المعنى وبغير ما انتباه إلى المعنى وحده دون استشعار بالحيوية والسبك فى الألفاظ المعبأة .

إن طبيعة التمويه هى التى تقبل الزيف فى العمل الفنى وهى التى تحاول أن تعبث بالألفاظ على الأنحاء المشروعة فى البديع أو فى الصناعة البيانية من أجل أن تشغل بالك وأن تلفت انتباهك وأن تحجب ناظريك عما وراءها من معنى فاشل أو إحساس بارد أو شهوة ضنينة . وقد يكون هذا كله جائزاً إن كنت بمعرض الفكاهة والعبث أما فى المواقف التى لابد لك فيها من مهابة وجلال والتى ينبغى عليك أن تكون فيها مهيباً هادئاً ، والأوضاع التى عليك أن تستشعر بالرهبة فيها فلا أقل من أن يستفز فى صدره غريزة الاشفاق ولا يستهويه روح الرياء والتمويه والتمثيل حيث يقتضى الوضع شيئاً من التأثر والانفعال والجذل المحزون .

وشوقى فى هذه القصيدة التى رثا بها والده يمثل لنا الإنسان الذى يكتم الضحك وأنت تقدم إليه العزاء والذى تجلس فى السرادق مع المعزين فلا تستطيع أن تغالب رغبتك فى التنفيس عما فى فؤادك من ميل إلى

السخرية كلما وقعت عيناك على هذا الشخص الذى أصيب فى أبيه . ألا تراه يقابل المعزين فيقول لهم هذه الأبيات :

سألونى لم لم أرث أبى	ورثاء الأب دين أى دين
أيها اللوام ما أظلمكم	أين لى العقل الذى يسعد أين
يا أبى ما أنت فى ذا أول	كل نفس للمنايا فرض عين
هلكت قبلك ناس وقرى	ونعى الناعون خير الثقلين
غاية المرء وان طال المدى	آخذ يأخذه بالأصغرين
وطبيب يتولى عاجزاً	نافضا من طبه خفى حنين
إن للموت يداً إن ضربت	أوشكت تصدع شمل الفرقدين
تنفذ الجو على عقبانه	وتلاقى الليث من الجبلين
وتحط الفرخ من أيكته	وتنال الببغا فى المائتين

فالشاعر هنا أولا يخبرك عن نفسه بأنه قد توانى عن رثاء أبيه حتى سأله الناس وعابوا عليه مثل هذا التصرف بازاء من له فضل عليه ومن يعد رثاؤه دينا بالنسبة إليه . وكان يمكن أن يستغل الشاعر هذا التأخر عن تقديم قصيدته فى رثاء أبيه بأنه لا يجد راحة لفؤاده الجريح ولا يستطيع وقد امتلأت نفسه بالحزن وفاض قلبه بالألم أن ينظم شيئاً لهول المصاب أو لفداحة الخطب . كان فى إمكانه أن يقول شيئاً من هذا فيستثير فى نفس القارىء ما يجعله يرثى لهذا الإنسان الذى كانت الصدمة قوية على نفسه إلى حد أن أوقفته عن الإنتاج وإن صدته عن العمل وأعدمت فى عبقريته كل ميل إلى الانتشار والسلو والعزاء .

ويخيل إليك فى الشطر الأول من البيت الثانى أن الشاعر سيقول شيئاً من هذا القبيل ، وأنه سيفيض فى تفسير هذه الظاهرة ، قبل أن يبدأ

رثاءه ، وإلا فما معنى وقوفه بالقارئ ، وقوفا صارماً يكاد يصل إلى حد الاستدعاء الخشن الذى لا أثر للذوق فيه . ألا تراه يقول : « أيها اللوام ما أظلمكم » كأنما يحاول التمهيد لعذره الذى يفسر به عدم رثائه لأبيه فى سرعة وبغير تأخير . ولكنه مع الأسف يبدأ تحليله لعاطفته بعذرين أقبح من كل ذنب كما يقولون : فأولهما لا معنى له ولا موجب لتقديمه من جهة إذ المقام ليس مقام رغبة فى السعادة إذا أخذنا الكلام بظاهره أو مقام ميل إلى استحواذ العقل الذى يعين[1] المرء على احتمال الآلام حسب ما يوحى شرح كلمة يسعد فى الشطر الثانى : « أين لى العقل الذى يسعد أين ؟ » وإنما المقام مقام من يحتاج إلى العقل من أجل القدرة على ضبط الانفعال وإحكام العواطف بإزاء الشخص المرثى الذى هو أبوه . وحسبه أن يفيده العقل فى تعزيته الحكيمة وفى إهباط درجة التوتر لديه ، أما أن يكون أداة عون له على عدم التأثر إطلاقاً أو فى إشعاره بالسعادة واللذة فذلك غير مطلوب . ولو جاز أن يحصل عليه لما استطاع أن يبديه حسبما تقتضى شرائط العرف وأصول اللياقة وإذا ما خلينا جانباً شعور الفرد أمام نفسه ومقدار إحساسه بالشر الذى نزل به .

وإذا أخذ هذا على أنه إجابة عن السؤال فى تأخره عن رثاء أبيه لما كان له موضع ولا كان له وقع فما معنى أن يسألوك هذا السؤال فتجيب بأنى لا أملك العقل الذى يسعد ، إذ ليس مطلوباً هذا فى الرد بوصفك شاعراً يعبر عن شىء وإنما يراد أن يكون لك فى هذا الموقف وجدان

---

(١) كلمة يسعد فى البيت الثانى مشروحة بكلمة يعين (الشوقيات ج ٣ ص ٣٦٤) وبطبيعة الحال نحن نقبل هذا على اعتبار الاستعمال القديم وأن كنا لا نغفل للشاعر تكلفه واصطناعه أولا ولا نقبل هذا الاستعمال حيث اتضح الفرق بمضى الزمن بين كل من الكلمتين : يسعد ويعين . وأصبح يستحيل وضع الاثنتين وضع المترادفين مهما ايدته القواميس التقليدية التى تسجل تطور اللغة وفعل مفرداتها الجارى فى القرن الثالث أو الرابع .

إنسانى فينفعل إلى الحد الذى يسمح به تأثرك لموت أبيك ثم تأتى القصيدة فتسجل هذا الشعور وترينا مبلغ صدقك فى الإحساس نحوه .

ولا يغنى هنا أن تكون ذا عقل موزون هادىء فتلك أبعد ما تكون عن صفات الانسان المصاب بحق وأغرب ما تكون عن الفؤاد المكلوم وإذا بلغ الانسان من العقل هذا المبلغ الذى يقدمه فى العذر الثانى من أن الناس جميعاً مآلهم إلى الموت وأن أباه هذا ليس أول من يموت ولن يكون آخرهم فلابد من أن يكون مخرفاً لسببين أحدهما أنه نفى عن نفسه صفة المعقولية ثم أثبتها إثباتاً لا شك فيه بعدم حاجته إلى عزاء الناس له فى موت أبيه . والسبب الثانى أنه من طبيعة الإنسان الذى نزلت به مصيبة أن يفقد صوابه وأن يطير فؤاده شعاعاً بحيث لا يمكن أن يوضع فى جانب هذا المخلوق الذى يقدمه شوقى وراء قصيدته تلك وأن تبلغ طبيعته هذه الدرجة من البرود والصفاقة ، وكأنما هو فى هذا الوضع إنسان يقابلك محزوناً مكروباً فتسأله السبب فيذكر لك أنه قد أصيب بمصيبة فتعزيه فى مصابه ثم تمضى عنه فيخرج لك من ورائك لسانه ساخراً منك هازئاً بك . وهذا الشعور هو الذى تحسه من هذه الأبيات لأنك جئت تبذل العزاء للإنسان المصاب فإذا به هو نفسه يقدم العزاء لنفسه وإذا به لا يحتاج منك إلى قول يطفىء نارا فى قلبه ويخفف من وقع الهم فى صدره .

ثم إذا نظرنا إلى هذا البيت الثالث :

يا أبى ما أنت فى ذا أول   كل نفس للمنايا فرض عين

على أنه العذر الثانى لعدم تلبيته موت أبيه بقصيدة كما قدمنا لكنا أمام إنسان قد خلا من كل إحساس إنسانى وانعدم فيه التمييز والذوق والاحساس جميعاً . فهم يسألونه لم لم ترث أباك فيجيبهم بأنه يعتقد فى قرارة

نفسه بأن أباه ليس ممتازاً على غيره من مخلوقات الله وأن موته ليس جديداً عليه ولا يعد أمراً غريباً ما دام كل امرىء إلى زوال وكل فرد إلى هلاك ألم يمت النبي من قبله أو ليست هذه هى نهاية كل إنسان . حتى الطبيب الذى يعلق به الانسان كل أمل عندما يقبل على علاج واحد من الناس الذين يهمه أمرهم والذى يخفق قلبه مع يده وهى تجس المريض والذى تتوقف أنفاسه مع كل حركة من حركاته فى غرفة النائم الضعيف لا يستطيع هذا الشاعر إلا أن يصفه بالعجز عن مداواة أبيه وأن يتنبأ له مقدما بالنكوص على عقبيه والعودة بخفى حنين على الرغم من علمه الغزير وطبه الرفيع .

ويمضى الشاعر فيقول : وكيف تريدنى يا أبى أن أرثيك وأنا أعلم أن الموت أقوى منك ومن مائة أمثالك ؟ ياعم . . أليست يده هى التى تبطش بالناس فتبدد شملهم وتسعى إلى العقبان فى الجو والليوث بين الجبال فلا تدعهم إلا وقد أنهت حياتهم وقطعت عليهم لذة عيشهم . وأنك يا أبى مهما بلغت من مكانة ومنزلة فان تمتاز على الفرخ الصغير فوق الغصن بشىء وهو الذى يصل إليه الموت . فكيف تطمع أنت فى الحياة مع أن هذا الطير التافه يموت . ولا تحسبن العمر اذا طال ينجيك من الموت لأن الببغاء يعيش طويلا ومع ذلك ينزل الموت بساحته وهو فى المائتين . فلا تحسبن فى الأمر لعبا يا أبى إنه الموت وهو وحده كفيل بأن يريك أنك لست شيئا وأن المصاب فيك أمر طبيعى لا يضطرنى إلى رثائك ولا يلزمنى بأن أبكيك .

ثم يأتى بعد هذا كله ببيت يعلم الله مقدار ما فيه من فن أما أنا فأغلب ظنى أننى لن أستطيع أن أقدره ما دام يستغلق على فى صورة لم اعهدها فى شعر الشعراء ولا فى نثر الكتاب . والعبث فى الشطر الأول يظهر على نحو مريب فهو يقول :

أنا من مات ومن مات أنا .

وكنت أستطيع أن أعطى البيت شيئا من التقدير لو اكتفى الشاعر بقوله « أنا من مات » ليرينى مبلغ تأثره لموت أبيه حتى ليحسب نفسه أنه المصاب . أو يمكن أن تؤخذ هذه الدلالة على معنى جميل وهو أن الشاعر وقد بقى حيا عرف الموت فى أبيه وكانت المشكلة بالنسبة إليه مشكلة صحيحة أما أبوه وقد مات فما عاد الموت يعنى شيئا بالنسبة إليه لأنه لا يحس به ولا يشعر بما يبعثه فى نفس الإنسان من خوف وقلق . أما « ومن مات أنا » فقد جعلتنى أضحك وأضحك إلى أن نسيت أننى فى مقام إنسان فقد أباه ونظم هذه الأبيات فى رثائه . إننى لا أكاد أستعيد هذا البيت فى خاطرى حتى أتصور مخلوقا ثملا لا يفقه شيئا مما يقول ، ولا أقل من أن يقفز إلى ذهن القارىء حينما يتلو هذه الأبيات تلك المقطوعة التى نظمها شوقى نفسه فى رواية مصرع كليو بطرة .

أنا أنطونيو وأنطونيو أنا مالروحينا عن الحب غنى
غننا بالشوق أو غن بنا نحن فى الحب حديث بعدنا
رجعت عن شجونا الريح الحنون وبعينينا بكى الحزن الهتون
وبعثنا من نفاثات الشجون فى حواشى الليل برقا وسنا

وبطبيعة الحال كان يمكن أن نتصور الشاعر فى هذا المقام ثملا أو كالثمل من هول المصاب وكان يمكن أن يكون التعبير جميلا لو قصد إلى ذلك قصدا وعناه بالتعبير والإبانة ولكنه لا يريد هو نفسه شيئا من هذا. فهو فى معرض فلسفة حكيمة غاية الحكمة متزنة غاية الاتزان لا تصدر إلا عن الانسان الواعى ، الكامل فى وعيه ، ولا تخرج من فيه الأفرادالعاديين فضلا عن السكارى المتهوسين .

ولقد سبق أن أفقدته هذه الحكمة المزعومة كل ما يلزمه من وقار فى الأبيات السابقة : وها هى ، مرة أخرى ، تعود الآن كيما تفسد عليه فنه

وكيما تذيب كل ما تبقى له من رشد وذوق وكيما تظهره فى صورة الألعبان الذى لا يملك مهارة حتى فى تمويهه وريائه . فهو حين يقول :

أنا من مات ومن مات أنا   لقى الموت كلانا مرتين

لا يريد أن يكون فى عينيك انسانا فقد بموت أبيه كل ما له من عقل حتى انتهى إلى الخرف وحرم من متعة العقل ومن عونه فصار يخلط فى الكلام وانما يبغى أن يظهرك على فلسفة وعلى حكمة من طراز تلك التى بقيت لنا من التراث الأدبى القديم . ولا أدرى حتى الآن ما هى الرابطة التى تصل الشطرة الأولى فى هذا البيت بالشطرة الثانية ولكننى أستطيع أن أزعم بالتخمين أنه أراد التعبير عن مأساة الوجود فى صورة المعاناة التى تحصل من جراء الفرقة وبسبب الانفصال . أستطيع أن أزعم أنه أراد أن يقول شيئا وهذا الشىء يتلخص فى أنه أصيب فى ابيه مصيبة تعدل موته هو نفسه . ومما لاشك فيه أنه كان يستطيع أن يقول هذا المعنى بتعبير سليم مترابط وفى اتساق صحيح . ولكن شاعريته العابثة التى تأثرت بالتركة التقليدية فى الشعر أبت عليه إلا أن يكون على هذا النحو من الاضطراب والحشو ومن التعبير الذى يخايلك بلفظه حتى إذا تمعنت فيه لم تكد تحصل على شىء ولم تكد تقف على شىء . وارجو اى إنسان أن يرينى الرابطة بين شطرتى البيت . فهل يفهم « انا من مات ومن مات انا » أنه مات مرتين ؟ إنما هو تكرار لميتة واحدة ولو تصور أن تكرار المعنى يؤدى إلى ازدواجه فهذا منتهى التفكك فى التعبير . ولقى الموت كلانا مرتين لا تؤدى هنا شيئا مما يقصد اليه وانما هى تهويل فارغ من المضمون وليس لها من الشاعرية نصيب فى أى درجة من الدرجات . بل إن اضطراب البيت على هذه الشاكلة لا يجعلنى اثق بقصد واحد للشاعر .

وأغلب ظنى أن الشاعر لم يخاطب أحدا حين قال هذه الأبيات :

نحن كنا مهجة فى بدن

ثم صرنا مهجة فى بدنين

ثم عدنا مهجة فى بدن

ثم نلفى جثة فى كفنين

ثم نحيي فى علي بعدنا

وبه نبعث أولى البعثتين

أنظر الكون وقل فى وصفه

كل هذا أصله من أبوين

فهذه حكمة غثة لايقبلها عقل ولا وجدان ولاشعور وليست أكثر من تلاعب لفظي وذكر لكلمات ليس لها معنى ومحاولة فاشلة نحو شغل القارىء بشىء لا أستطيع أن أحكم على قائله بأنه مالك لزمام نفسه أو أنه متحكم فى كلامه وتعبيره . وإلا فما معنى « أولى البعثتين » أو كنا مهجة فى بدن ثم صرنا مهجة فى بدنين ثم عدنا مهجة فى بدن . . . وكيف تلقى الجثة الواحدة التى لاشريك لها فى كفنين . وسخافة البيت الأخير من الظهور بحيث لاتحتاج إلى بيان . ويقول بعد هذه :

نظر الدهر الينا نظرة سوت الشر فكانت نظرتين

يا أبى والموت كأس مرة لاتذوق النفس منها مرتين

فالبيت الاول ليس معنى اطلاقا ولا تستطيع منه ان تحدد مقصود الشاعر او اى شىء يرشدك إلى مراده . فالبيت لامعنى له ويدل تركيبه على ان الشاعر لايهدف من ورائه إلى شىء سوى قول الشعر بأى ثمن . والبيت الثانى يقول فيه الشاعر إن الانسان لايذوق كأس الموت غير مرة واحدة فكيف زعم من قبل أنه هوقد مات مرتين وأن أباه ، أيضا قد مات مرتين .

ثم يعود الشاعر إلى بروده وقلة ذوقه فيخاطب أباه قائلا :

لا تخف بعدك حزناً او بكا جمدت منى ومنك اليوم عين
انت قد علمتنى ترك الأسى كل زين منتهاه الموت شين

فهذان البيتان اولا يؤديان المعنى الذى ذهبنا إليه فى تفسير الأبيات التى ذكرها فى قصيدته هذه . ثم هما يثبتان ثانيا ما ذهبنا اليه بعد ذلك من أن الشاعر يعبث أو يريد أن يداعب أباه أكثر مما يريد أن يرثيه . فهو يقول إنه لن يكون بعد أبيه بكاء أو نحيب أو أسف لأن أباه قد جمدت عيناه . كيف ذلك ؟ أكان ينتظر أن يبكى أبوه نفسه وإلا فلن يجد من يبكيه خاصة وأنه يصرح فى البيت التالى بأنه قد تعلم ترك الأسى مادام كل إنسان مآله إلى زوال ؟ أكان ينتظر شيئاً من هذا حقاً ؟

إن الشاعر يبكى وهو يعلم أن الشىء مآله إلى زوال بل أن مصدر شجوه دائماً ومبعث حسرته هو شعوره بالضيعة وسط الوجود وانتباهه لحركة الأشياء نحو الفناء . أما أن يجعل من هذه حكمة وأن يضعها موضع الاعتزاز لنفسه عن التأثر والبكاء فهذا هو أبعد إحساس عن الشعر وأغرب وجدان عن روح الفن الصحيح .

فالمانع الذى يذكره الشاعر هنا لعدم تأثره كان ينبغى أن يكون موجباً لأساه والعذر الذى يقدمه كان لا بد أن يعد أول دافع له على التأسف والحزن . وكونه يعلم أن الأشياء كلها فى طريقها إلى الزوال لا يعفيهُ من التأثر بهذه الظاهرة ومن تسجيلها بخواطره وأشعاره . والميدان الأساسى بالنسبة إلى الشاعر هو هذا : أن يتأثر بالعامل الزمنى وأن يجد منفذا إلى هذه الناحية كلما عرض له فى حياته ما يعينه على الشكوى والنواح .

والسبب فى كونه كذلك هو تلك الصلة الوثيقة بين الشعر وبين الزمان لأن أدق الاشياء وأهون الأمور فى حياتنا تتأثر تأثراً بالغا بمضى الوقت .

الدور الخالد الذى يلعبه الزمان فى كل ضرب من ضروب الحياة على أكبر جانب من الأهمية . ولا أعنى هنا الحديث عن دخول الأشياء فى الزمان من حيث الفكرة الفلسفية التى تقول بأن الأشياء جميعها كيما توجد لابدلها من أن تحقق كينونتها فى إطار زمنى . وإنما أعنى أن العامل الزمنى على أكبر قدر من الخطورة بالنسبة إلى ميدان الشعر لما هو معروف عنه من حساسية بالغة ومن دقة مفرطة ولما يتطلبه على الدوام من التجديد والابتكار أو ما يقتضيه من التحرر والانطلاق .

انظر مثلا هذه القصيدة لتوماس هاردى Thomas Hardy (١٨٤٠ — ١٩٢٨) وقد عاش فى نفس الفترة التى عاش فيها شوقى وسواه من شعراء الفتره الأخيرة فى تاريخنا الأدبى .

حضور النهاية

كيف كيف انتهى ؟
لقاؤنا البعيد عن الزحام
حيث شاعت نظرات المحبة
وانسياب الضحك من الشفاه
فلما آن الرحيل
كيف كيف انتهى ؟! .

* * *

لقد انتهى
نعم ؟ ذلك التحديق فى جدول الماء
والشمس كالحيوان الزاحف إلى المنحنى

ثم جاء أخيراً شعاع القمر الجذاب
.... وانتهى .

* * *

لقد انتهى
بناء البيت وفرشه وزرعه
كما لو كانت ستقضى فيه أجيال
بين الضيافة والاحتفال والرحيل
لقد انتهى ....

* * *

لقد انتهت
تلك الرحلة يوما ، فى كل أسبوع
وقال الصديق : لسوف تكون دائماً أبداً
هذه الرحلة ، برد الجو أم لطف .
ولكنها انتهت .

* * *

كيف يمكن أن تنتهى
دورة النجم التى بدأت فى هدوء ورفق
بغير أن تحدث بها درجة عنيفة
كثيرا ماقلت : ماذا سوف يقع ؟
إذا شارفت الختام ؟

* * *

.. بديع .. هاهى ذى قد انتهت ...
لقد وقفت فى هدوء تام بغير أن يدفعها أحد

فضلت أن تكف عن إعارة النبوءات .

فضجت من هذا الرتوب

وسريعاً ما انتهت . . .

وهذا الشاعر الذى ترجمنا لك قصيدته من الانجليزية يريد أن يشعرك بمشكلة الانسان عندما يفارق عزيزاً لديه أو حينما تتحرك أمامه مظاهر الحياة . وهو لم يعلق قصيدته بإنسان معين وإنما وصف فيها أشياء جامدة وهى على الرغم من جمـــودها أو على الرغم من أنها لا تستحق الرثاء بوصفها داخلة فى نطاق الموضوعات الثابتة التى لا تحس بألم ولا ينزل بساحتها الهم فقد استطاع أن ينقل إليك إحساسا فريداً فى وصف شعور الفقدان وسط الوجود وشعور الوقوع بين فكى تنين الزمان الهائـــــل . فهنا تكمن كل معانى الحسرة وكل مشاعر الضيعة وكل تجارب الانسان التى لا يستطيع الشاعر أن يمر بها وهو مكتوف الأيدى أو وهو معقود اللسان . فلا بد له من أن يستوحيها دائماً وأن تكون موضع عنايته ومحل اهتمامه وشاغل باله حتى يشتق منها كل رمزية تمكنه لاستثارة كوامن الشجن وأحداث الفزع والذعر اللازمين بالنسبة لهذه المآسى التى تتكرر أمام أعيننا فى حياة كل يوم وبادخال عنصر القلق بتأثير الاحساس الغامض الذى يقع من كثرة التفكير فى المأساة الكبرى : مأساة المصير .

والفارق هائل بين رثاء الانسان وبين الحسرة على الأشياء العادية وكان لا بد أن يقف الشاعر بإزاء أبيه الميت موقفاً يشعرك بالهـــم والحزن على نحو أكثر عمقاً وأشد حزازة بالنفس عن موقفه بإزاء النجم فى السماء والرحلة فى كل أسبوع والدار التى تم بناؤها والحبيب الذى التقى به . . . . فهذه أشياء من شأنها ألا تحدث فى نفسك تأثيراً أوقع من تأثير الفراق الأبدى بينك وبين أبيك الراحل . ولكن الذى شاهدناه ها هنا هو العكس ، إذ استطاع هاردى بنظرته الهادئة الحزينة وبمزاجه

الشاحب أن يدمع عينيك وأن يذيب نفسك وأن يحزن فؤادك لهـــذه الأشياء التي تأتى لتروح والتي يشبه صوت البشير فيها صوت النعي كما يقول أبو العلاء . أما شوقى فوقف أمام أبيه وقفة الانسان الذى يستودع قميصاً بلى أو رداء خلق . استغفر الله بل أنه لم يستطع أن يكون حتى فى مثل هذا الموقف ولم يفلح فى تأدية أى معنى يحس منه أنه قد عانى هما أو كابد وجداً . وليته لم يرث أباه وليته رثاه على طريقة معينة فى الأحساس؛ الواقع أنه لم يفعل هذا أو ذاك . إنما جاء رثاؤه خزوا وشيئاً مشينا .

والحق أن مقياس الشاعرية الصحيح هو هذا المضمار حيث يفترق الانسان والحيوان . فليس لغير الانسان من الحيوانات الكائنة على وجه الأرض مصير مهما كانت على درجة من الارتقاء كبيرة ، ومهما كانت فى مرتبة من الأحساس عالية . ومصدر كل شاعرية خصبة هو ذلك التيار النفسى الأهوج الذى ينجم عن إحساس الفقدان الذاتى وسط مظاهر الوجود ، وشعور بنقص الأداة التي تعيننا على التملك والسيطرة وإملاء الرأى فى كل منحى من مناحى الحياة .

ولا يمتاز الانسان على الحيوان بهذا الشعور وهذا القلق بإزاء الزمان وإنما يمتاز الناس بعضهم على بعض من هذه الناحية وينفرد البعض بإحساس مرهف بينما يبقى البعض الآخر كأنما هو فى سبات عميق . ولا شك أنك تحس بين الشعراء بهذا الاختلاف على نحو ماذكرناه . فترى رجلا كشوقى لا يكاد يستشعر بمشكلة فى هذا المجال ولا يحس بأية عاطفة نحو الناس الذين يموتون فضلا عن الأحياء الذين يتحركون أو الأشياء التي تغيب . أما الرومانتيكيون من شعراء الغرب فكانوا أقرب إلى التأثر بالعامل الزمنى وأكثر حساسية من سواهم بحكم نزعتهم فى التعبير عن الحياة الخارجية عن نطاق العيش العادى والتجارب المنتظمة وأعنى بها حياة الوجـــدان والشعور أو حياة الباطن الانسانى .

فالانسان يتلفت حواليه من حين إلى حين فيرى الأوضاع ليست هى الأوضاع

ويرى الأحوال قد صارت إلى غير ما كانت عليه الأحوال: وإذا بهذه الأشياء التى كان يلمسها باليد أو يراها رؤية العين قد اندثرت معالمها ، واختفت آثارها ، فيشعر بأن ما كان يحدق فيه مواجهة قد أخذ يصغر ويصغر أو ينزوى وينزوى حتى لا تفلح نظارات الكرة الأرضية بأجمعها فى الابقاء عليه لحظة واحدة بعد ذلك داخل نطاقه الشعورى وفى حدود إحساسه . فالحياة رقصة كما يقول هافلوك أليس Ellis ولا بد من أن يستشعر الانسان الحى بذهنه ومشاعره مقدار ضيعته فى هذ الوجود : كل إنسان إلى زوال وكل كائن يخضع لصيرورة ، وكل حياة تحمـــل فى تضاعيفها وسائل الموت وامكانيات الفناء . ومن هنا تأتى النزعة التشاؤمية فى الشعر وتتولد الروح اليائسة وتهب ذات الانسان من باطن العالم الأرضى لتستصرخ السماء لحنا يعلن عن عجزها أحياناً ، وأحياناً أخرى يفضح تمردها ويذيع عصيانها .

وبطبيعة الحال نحن لا نطالب شوقى بأن يكون متشائماً كيما يعبر لنافى شعره عن الزمانية ولكننا نود منه حين يقف موقف الانسان الذى يعانى من جراء أثر الزمن أن يأتى لنا بالقصيدة التى تنبىء مثلا عن إحساس والتى تدل على اتجاه معين بإزاء الموت وبإزاء الفاعلية الهدامة المستمرة فى الكون . وذلك لأننا نعتقد فى أن هذا المجال هو مجال الامتياز فى الشعر والفن على العموم باعتبار الشاعر قيثارة الحياة التى تتغنى بآلام الناس والتى تسجل لهم الهناءة والحبور كلما وافتهم شئون معاشهم بتجربة من نوع جديد .

وحافظ فى اعتقادنا أبرع من شوقى فى هذا المضمار وأوفر فى الجانب الانسانى . ولو قرأت القصيدة التالية من نظم حافظ ابراهيم تحت عنوان « وداع الشباب » لعرفت إلى أى حد يمكن أن يكون الشاعر إنساناً بإزاء الأشياء وقبالة الأحداث . والقصيدة قيلت عندما مر الشاعر ، عقب مرور وقت طويل ببيت كان يسكنه أيام الشباب وسط بقاع مزروعة فى ضاحية من ضواحى القاهرة .

كم مر بى فيك عيش لست أذكره ... ومر بى فيك عيش لست أنساه

ودعت فيك بقايا ما علقت به ... من الشباب وما ودعت ذكراه

أهفو إليه على ما أقرحت كبدى ... من التباريح أولاه وأخراه

لبسته ودموع العين طيعة ... والنفس جياشة والقلب أواه

فكان عونى على وجد أكابده ... ومر عيش على العلات ألقاه

أن خان ودى صديق كنت أصحبه ... أو خان عهدى حبيب كنت أهواه

قد أرخص الدمع ينبوع الغناء به ... والهفتى ونضوب الشيب أغلاه

كم روح الدمع عن قلبى وكم غسلت ... منه السوابق حزنا فى حناياه

لم أدر ما يده حتى ترشفه ... فم على رغمى فأفناه

قالوا تحررت من قيد الملاح فعش ... حرا ، ففى الأسر ذل كنت تأباه

فقلت ياليت دامت صرامته ... ما كان أرفقه عندى وأحناه

بدلت منه بقيد لست أفلته ... وكيف أفلت قيداً صاغه الله

أسرى الصبابة أحياء وإن جهدوا ... أما المشيب ففى الأموات أسراه

وهذا الطراز من الشعر ينم عن إنسانية دفينة ويعطى تعبيراً لشعور الضيعة الذى نلقاه فى كل منحى من مناحى الحياة وفى كل زاوية من زوايا الوجود. إن وجه العيش كالح حزين عند الانسان الذى يحس بالخطر يهدد كيانه. من حين إلى حين ترى الانسان يتساءل : أى جمال فى هذا الوجود الذى من أهم خصائصه الزوال وأى لذة فى عيش لا يعرف معنى الدوام وما الحكمة فى ذهاب من يذهب وفى مجىء من يأتى وإلى أين تمضى الحياة بمن يروح ومن يجىء ؟.

فهنا حافظ إبراهيم يكاد يقفز بالشعر إلى درجة أرفع من درجة الشعر عند شوقى من حيث الصـــورة أو من حيث المبنى والمعنى

على السواء فمن ناحية الصورة لا تكاد تجد ذلك العنت الذى هو أظهر ما يكون عند شوقى فى قصيدته السالفة . فالقافية هناك مضطربة وعليها دلائل الحشو وفيها كل ما يؤيد نظرتنا فى أن شعره من حيث الهيكل الشعرى لا يمكن أن يقف على قدميه. وسأسمع الآن قارئا يقول فيما بينه وبين نفسه : بل قل كل شىء فى شوقى عدا هذا . فما كان للرجل براعة قدر براعته فى النظم بسهولة ويسر للمران الطويل . ولكن بقليل من التحليل تعلم أن شوقى يتعسف فى قوافيه وأوزانه إلى الحد الذى لا يسمح لنا بنسبة هذه الصفة اليه ، انظر مثلا فى آخر بيتين من قصيدته تلك حين يقول :

ليت شعرى هل لنا أن نلتقى ... مرة أم ذا افتراق الملوين

وإذا مت وأودعت الثرى ... أتلقى حفرة أم حفرتين

فما معنى افتراق الملوين وكيف يمكن أن يكون هذا متلائماً مع بقية البيت إذا كان الملوان هما الليل والنهار . ما معنى أن افتراقنا يشبه افتراق الليل والنهار ؟ على أحسن فهم لليل والنهار وظاهرة التعاقب فى النور والظلمة على سطح الكرة الأرضية وعلى أحسن ظن بعقلية الرجل وشاعريته وخياله يستحيل عليك أن تجد أى تأثر فى نفسك عقب قراءتك للبيت لبرود التشبيه ولخطئه . وأية حفرتين يعنيهما الشاعر فى البيت التالى وما قيمة أن يوضع الإنسان فى حفرة واحدة مع أبيه أو أن يوضع كل منهما فى حفرة على حدة فليس لذلك كله غير معنى واحد وهو الحشو والإطالة . لأن مشكلة الموت لا يمكن أن تكون بحيث لا تستثير فى نفسية الشاعر غير هم واحد هو الذى ينجم عن التفكير فى وضعه فى حفرة بمفرده أو أن يوضع مع أبيه فيشاركه حفرته . أهذه هى كل المشكلة ؟ بالطبع لا .. ولكن شوقى يريد أن يقول شعراً ويريد أن يطيل فى القصيدة ويود أن يشغل قارئه بما يصرفه عن التمعن فى المعنى والوصول إلى المغزى عن طريق النكتة فى التعبير .

أما حافظ فعبارته من النوع الهادى ء الذى لا بريق فيه وقوافيه ثابتة

المعنى والتوافق والأصالة بحيث تحسبها صبت صبا مع القصيدة . ويستحيل فى القصيدة السالفة أن ستخرج الإنسان بيتا واحدا فيه اضطراب أو قلقلة أو فيه تخلخل من حيث القافية . ومن هنا جاء تأثيرها فلم تشغل الانسان بأية كلمة فيها ولم تفوت عليه فرصة النفاد سريعاً إلى المعنى والدخول إلى باطن الاحساس دون توقف ولا تراجع ولاشك .

إننا نعطى للبنى . . للهيكل . . للصورة القيمة الكبرى ونعده الأساس لوضع الشعر ونشترط دائماً توافق الجو الشعرى مع الغرض الذى تقال فيه القصيدة . ونعطى بالإضافة إلى هذا كله ، للشاعر الحق فى أن يستخدم الأدوات الفنية الممكنة التى تسوى من هيئة القصيدة حتى يمكن أن يكون لها قالب فنى . ولكننا مع هذا لانبيح للشاعر أن يصرف القارئ عن المعنى بهذا الهيكل او بهذا القالب ولانعطيه الحق فى أن يستوقفه لديه . إن الصورة الفنية أو القالب النهائى بضعة من القصيدة . تحس بجما لها وتدرك مقدار الروعة فيها عقب فهمك للمعنى وإلا فلن تكون شيئا على الاطلاق . وهذا هو فيصل الحكم فى مذهبنا الشعرى وبفهمه على نحو ما نريد يتضح المذهب بأكمله .

وبعبارة أوضح تقول : إننا نضع القيمة الأولى فى القصيدة للبنى أو الهيكل من حيث الصنعة والفن والعمل . أما من حيث القراءة والتذوق والاستمتاع فيأتى دور المبنى مؤخراً بحيث تدرك روعته من جراء إدراكك لقوة الشاعر الذى استطاع أن يضع المعنى فى هذا القالب بالذات ولا يبلغ الشاعر درجة الرهافة فى البناء الشعرى دون أن يبلغ نفس هذه الدرجة فى المعنى ذاته .

وتوضح رأينا مرة ثالثة فنقول على شكل آخر إن الصوت الرنان أو الطبل الأجوف ليس من الشعر فى شىء ولكنه قد يكون معقولا غاية المعقولية ومن الفن فى مرتبة عليا إذا ما أدركنا المعنى أولا ثم وفقنا بينه وبين الجرس والنغم فكان على مايرام وكان ثمة انسجام .

مستقبل الشعر فى مصر

هذه مشكلة ليست باليسيرة ولا بالهينة ، ولا هى بالتى يمكن أن نتركها جانبا إلى حين . فكل مايحيط بنا من الظروف ، وكل ما يكتنفنا من الواقع والأحداث ، يدفعنا دفعا إلى التساؤل عن مستقبل الشعر فى مصر ، وعن المصير الذى ينتظره بعد سنوات قليلة أو كثيرة . ولا عجب أن نرى الآن مجلات الشرق والغرب وقد امتلأت بالبحوث الطويلة والمقالات الكثيرة التى تعالج موضوع الشعر وتعمل على ترقيته وانتشاله من الهوة التى تردى فيها منذ الربع الثانى فى هذا القرن . فالحق أن الشعر ، فى كل مكان ، يعانى أزمة تهدد مستقبله ، ويخضع لعوامل من شأنها أن تزعزع مكانته وأن تضعف من مقامه بين الفنون الأدبية وغير الأدبية . وهذه الأزمة هى السبب فى كل هذه المناقشات التى تدور حول فلسفة الشعر وتجعل الناس يتساءلون عن مقدار القبول الذى سيحرزه هذا الفن عند القراء فى العصور القادمة فضلا عن الأوقات الحاضرة .

فليس شعرنا العربى بدعا بين الآداب فى هذه الأزمة . ولكنه يمر بمرحلة متأخرة تأخراً كبيرا عن المرحلة التى يقطعها شعراء الغرب الآن . وإذا كان الشعر الاوربى يقطع شوطا فى الوسط بين عصرين من المدينة المتواصلة ، واذا كان شعراء الغرب يعملون على تغذية فنهم بعناصر الأزمة الروحية التى تمر بها شعوب أوروبا المثقفة منذ الحرب الاولى ، فاننا مازلنا فى منطقة تعد بدائية جدا بالنسبة إليهم . أو لعلها إذا وزنت بميزان النقد الصحيح تجعلنا نقف عند المشاكل نفسها التى أثارها نقاد الرومانتيكية فى أواخر القرن الثامن عشر ضد كل نزعة تحاول الابقاء على الفن البراق الزائف فى الكتابات والاشعار آنئذ . إذ أنه فى فترة النهضة التى تلت تلك العصور الوسطى مباشرة احتل الشعر التقليدى محل الشعر الكاثوليكى ،

وأخذ الشعراء والكتاب وأصحاب المسرحيات يذهبون مذاهب من الطراز الذى نجده عند الرومان والاغريق القدماء . وكانوا فى تلك الفترة يعدون الرجوع إلى القديم أكبر منقذ للفن الذى جعل ينحط بتأثير محاكم التفتيش إلى أسفل قرار .

وكان من جراء هذه النكسة ان امتلأت آدابهم بصنوف من الفن والتعبير جعلت من المستحيل بالنسبة إليهم أن يتقدموا ويتلاءموا مع حياتهم وأساليب معيشتهم . ونسميها نكسة لأن الآداب التى نشأت فى ظل العصور الوسطى المسيحية كانت أكثر استقلالا وأدعى إلى الأمل فى المستقبل من هذه الآداب . وذلك لأنها غنيت بعناصر فنية وخصائص ذاتية من شأنها أن تشعرك بالفارق بينها وبين آداب الأمم السابقة ، واستطاعت الرومانتيكية ، عقب هذه الفترة من التقليد الطويل ، ان تقيم دعائم مذهبها فى الشعر والنثر على هذه المقومات المسيحية نفسها ، وأن تشتق أصول فنها من هناك حيث تتوفر المشاعر الروحية ، وفكرة الخلود ، والتعبير الأسطورى البرىء من كل حرفية أو نقل . وكانت عناصر الفن المسيحى - إلى جانب هذا كله — موردا لا ينفد لعشاق الأدب الرمزى حيث تشيع رائحة البخور المتصاعد فى هياكل الليل عند امتلاء الجو بالسحر والغموض والظلام المرتعش .

فالرجوع إلى القديم والاحتفاظ بالتراث والاضرار على مراعاة فنون القدامى فى التعبير والتحرير جعل النقاد فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ينعون على كتابهم وشعرائهم هذا الفناء فى شخصيات غير شخصياتهم ، وعدم الاستقلال بازاء آداب قديمة لا ترجع فى تاريخها إلى أصل واحد من حيث الموطن . واندلع لهيب الثورة على أقلام الكتاب فى ألمانيا وفرنسا وانجلترا بحيث لم تمض بعد ذلك سنوات

قليلة حتى كان التجديد معترفا به ، وحتى استطاع الأدباء أن يلائموا بين حياتهم وألوان قراءتهم .

فنحن اليوم فى مرحلة تكاد تكون من هذا النوع عند هؤلاء الأدباء ولكننا مع الأسف الشديد ما زلنا متأخرين فى جانب الذوق الأدبى بحيث تستحيل كل ثورة نقدية بين أيدينا إلى رماد فى زمن وجيز . ومن الصعب — بطبيعة الحال — أن نقارب تمام المقاربة بين مرحلتنا الفنية وتلك المرحلة التى أتينا على وصفها من بين مراحل الشعر الأوربى . فظروف أوربا حينئذ غير ظروفنا ، وآدابنا العربية لم تتوسع فى مشاكلها النقدية والفكرية على نحو ما حدث هنالك . ولكننا نود أن نذكر أنفسنا بالتجارب التى مرت بها الأمم الأخرى فى فنونها وشئونها الأدبية والثقافية من أجل أن نأخذ العبرة وأن نكون على بينة مما فعله سوانا .

وإذا ألقينا نظرة عابرة على جمهور المثقفين المهتمين بالشعر خصوصاً فى هذه الأيام وجدناهم فئتين : فئة كبيرة متشائمة لا تكاد تقر شيئاً من فن المعاصرين إلا ما كان على طراز المتنبي وأضرابه من الشعراء القدماء وهؤلاء يزيدون من صعوبة الحل فى البحث الذى يتصل بمستقبل الشعر لأنهم مستمسكون بفكرة معينة ويحكمون وينقدون على أساس من الفهم الأدبى التقليدى . وفئة ثانية ضئيلة استطاعت أن تؤمن بما جد من الأفكار التقليدية وأن تتلاءم مع الفهم الحديث بغير أن تملك القدرة على تحوير ذوقها الفنى بحيث يكون فى الدرجة نفسها — مع فهمها للشعر والأدب — من ناحية التقدم والرفعة . فهؤلاء لا يستسيغون الشعر المعاصر على أساس من الذوق الأدبى التقليدى .

ومن هنا نشعر بأنه — إلى جانب البحث عن الأصول الفنية للشعر

فى مصر — ينبغى أن نعالج موضوع الذوق والفهم الأدبيين ومقدار ارتقائهما من جيل إلى جيل . على أن هذا البحث يضطر الناقد إلى مواجهة هذه المسائل فى غير صراحة مادامت لا تؤدى إلى نتيجة عملية . إذالواقع أننى لا أعبأ بمعرفتى لأذواق الناس بقدر ما يعنينى أن أعرف الوسائل التى تعين على الانتقال بالفهم الشعرى والوعى الأدبى إلى شوط آخر تتوافر لديه كل ملابسات الفن الصحيح . وبذلك تصبح ضرورة من الضرورات أن يتعدى الناقد حدود فنه ليبحث بعض المسائل الأخرى التى هى من صميم الكيان الاجتماعى والثقافى والروحى ، والتى من شأنها أن تؤثر أكبر تأثير فى أذواقنا ومداركنا الفنية .

فنحن ملزمون بمناقشة كثير من التفصيلات البعيدة عن نطاق الفن عندما نحاول أن نرقى الذوق وعندما نسعى لتهذيب الاحساس الأدبى . أما إذا شئنا أن نرفع من درجةِ المفهوم ، أو إذا أردنا أن نربى ملكة النقد وأحببنا أن نزيد من قوة المدارك الفنية لدى أفراد الشعب ، فأمامنا مسألة لابد من مواجهتها أولا وقبل كل شىء ، وأعنى بها التساؤل عن ماهية الشعر الصحيح وغير الصحيح . ومن المعلوم أن تقسيم الشعر إلى صحيح وغير صحيح لا يؤخذ به اليوم لدى النقاد باعتبار بسيط جدا وهو أنه لا يوجد شىء فى ذاته يطلق عليه اسم الصحيح بحيث تعرف سواه من أول نظرة أو لأن ما نسميه صحيحا فى الشعر إنما هو شىء من خلق الأفراد ومن تقدير الناس وليس منزلا من لدن خبير عليم . وإذا كان الأمر كذلك ، لم يكن فى الفن مقياس ثابت إلى الأبد ، ولا يوجد هناك حكم يتمسك به الناس إلى آخر الدهر . . . إنما هم يختلفون فى آرائهم وأذواقهم باختلاف العصور ، فما كانوا يقبلون أيام الفراعنة ما يقبله الشاب المعاصر من وجوه المؤاخذة والوزن وأحكام النقد والتعبير . وليس الناس جميعا على نمط واحد بحيث يسرى عند هؤلاء ما يسرى لدى غيرهم . وهم إذا كانوا

فى ناحية من نواحى المعمورة يؤيدون فكرة من الفكر ويتشيعون لمذهب من المذاهب فليس معنى هذا أنهم فى ناحية أخرى على هذه الشاكلة أو من هذا القبيل .

وعلى أساس من هاتين الظاهرتين : عدم التوافق فى عصور مختلفة وعدم التوافق فى البيئات المختلفة يترقى الشعر ، أو قل يتطور فقط ، من جيل إلى جيل ومن عصر إلى عصر . وتوجد منه مدارس وفرق كثيرة فى المراحل المتعددة بحيث لا يكون المقياس الفنى من النوع نفسه ، ولا يكون المعيار واحدا لدى الجميع . ومن هنا يستحيل أن نحكم بوجود شعر صحيح وشعر غير صحيح . وهذا طبيعى جداً إذا كان الأمر على نحو ما هو حاصل فى البيئات الفنية التى تتجدد حياتها من فترة إلى فترة وكان الشعر قد وصل فيها إلى الحد الذى ينقسم الناس عنده إلى طوائف متباينة . أما فى مصر ـ إلى وقت قريب ـ فالشاعر لا يحذو إلا حذو القدماء ، ولا يرعى حرمة لعامل الزمن ، ولا يصغى لصرخات الحياة من حوله وهى تهتف فى باطنه بأن الأذواق لم تعد تقبل شيئاً مما ينظمه ولا تعى لحنه الذى يخرج من صدره كما تخرج الألحان من سلك الربابة ولم توجد ـ علاوة على هذا ـ مدارس فنية بمعنى الكلمة تحاول أن تبدع أساليب فى التعبير وفى النظم وفى الأخيلة غير ما يصطنعه سواها ، وأن تجدد الأوزان والصورة أو القالب الذى يصب فيه الكلام المقروض .

ولذلك نشعر بأنه ما زالت بيننا وبين الحالات النقدية الأصولية التى لا تقف عند التفرقة بين الصحيح وغير الصحيح من الشعر مسافات طويلة وأشواط بعيدة ، وبأنه يلزمنا أن نناقش هذه المسألة أكثر من سواها حتى نتيح للشعر أن يترك ما لم يعد يقبله الذوق بحال من الأحوال وأن يمر بالمراحل البدائية فى معراج الفن إلى ذروته العليا . فبهذا يقطع شوطا لازما

بالنسبة إليه فى هذا الأوان خاصة ، ولا نسمح للشعراء ـ بعد ذلك ـ أن ينطقوا شيئاً غير مرضى عنه من أساسه ولا يجوز فيه خلاف أو تشيع . ولأضرب لهذا مثلا توضيحياً فأقول إننى لا أستطيع إذا ما جالست إنساناً منكراً للأديان أن أحادثه فى أفضلية دين من الأديان على سواه ، وإنما أحادثه أولا فى ميزة الدين على العموم حتى يدخل منطقة الإيمان فأبين له قيمة أحد الأديان وروعة أحكامه عما عداه ، وكذلك نحن فى الشعر ، لا نستطيع أن نبدأ فى الكلام عن النقد المدرسى وأصول الفن قبل أن نبرح هذه المرحلة التى لا ذوق فيها ولا فن ، والتى يصعب علينا أن نميز فيها بين أنماط معينة أو أن نطاق على ما نقرؤه إبانها اسم الشعر .

فمشكلة الصحيح وغير الصحيح من الشعر هى الأساس لكل بحث فى مستقبل الشعر عندنا ، وقد لا أستطيع أن أحدد تحديداً جازماً مدلول كلمة الصحيح فى هذا المجال الضيق ، ولكننى أستطيع أن أمر عابراً بعيوب الشعر فى مصر وأن أكشف عن جوهره الزائف بالتدريج حتى أصل إلى تعريف عكسى يظهر لنا الفاصل بين النوعين . وما أعنيه أو ما سأحاول الكشف عنه من غير الصحيح فى الشعر هو الذى يشيع عندنا فى مصر الآن وليس يهمنى أن أكشف عن عيوب الشعر عموما فى هذه المناسبة وغيرها من المناسبات . فبطبيعة ما يقتضيه البحث ، وما ارجوه من نفع سريع ، سأنحصر فى نطاق الشعر المصرى المعاصر وحده .

وأول ما يسترعى الانتباه أن الشعر التقليدى ما زال أثيرا لدى الكثيرين من الشعراء الشبان ، ولم تزل صناعتهم الفنية من طراز ما كان ينسجه الأقدمون من حيث الأخيلة والتصوير ومن حيث الفن والأداء . وهذه أكبر مسألة تعنينا الآن بوصفها عائقا للشعر عن المضى فى طريقه القويم . ولكى نحس بخطورة هذه المسألة ، ومقدار تغلغلها فى نفوسنا نرمق

مسرحياتنا الشعرية من طرف عين ، فسنجد أكثر موضوعاتها مأخوذة من البيئة العباسية أو من البيئة الجاهلية الأولى حتى يسمح الشاعر لمقدرته بالتجلى والظهور عند تقليده للشعر القديم فى المعانى المطروقة والصور المعتادة .

أغلب ظنى أننا جميعاً نعلم مقدار ما فى الأدب التقليدى من دسامة ومن امتلاء يجعلان القارىء فى حاجة دائماً إلى شىء من الرخاوة والفراغ وإلى بعض القدرة على النكوص بفكره وذوقه إلى الوراء قليلا أو كثيراً حسب تأثير الحضارة المعاصرة فيه . ومن هنا أحس الجميع بأنهم يقرءون الشعر عن ترف ، ويقبلون على ذلك التراث بناء على عبقرية فى اللغة ونبوغ فى الأدب وثروة فى الاطلاع القديم . فمن لا يتوافر له شىء من هذا ، يشعر فى قرارة نفسه بالعجز عن متابعة الشعراء القدماء أو المواظبة على قراءة الشعراء الأحياء الذين ينظمون بطريقة تقليدية ويتبعون الأولين فى المسلك والطريقة ومن هنا كان لابد من إعادة الثقة إلى نفس القارىء العربى حتى لا يتوقف عن استمتاعه بالفن الأدبى ، وصار من الضرورى أن ينزل الشعر عن بعض الخصائص ، أو عن كل الخصائص إن استطاع ، من أجل أن يكون له رواج وأن يوجد له طبقة من القراء وأن يستمر فى اطراده وتطوره على نحو ما نريد .

ليس هذا فحسب ، وإنما تطغى بعض عناصر الصنعة الشعرية على سواها من العناصر فى القصيدة حتى يبدو التركيب فيها غير متناسق وحتى تظهر عليها أعراض التخمة الفنية . ولذلك كانت أهم مشكلة فى الشعر العربى الحديث هى عدم قدرته على الملاءمة بينه وبين الحياة خصوصاً إذا وضعنا نصب أعيننا ما يقوله « هينى » من أن الأدب فى أصله تعبير عن حياة أو هو مرآة الحياة . فإذا ظهر أننا نعيش فى هذا العصر وأن آدابنا توقفت أو بقيت هنالك فى العصور الفائتة ، على الرغم من القيام بخلقها الآن ، فقد حكمنا عليها بالعدم والتأخر والركود .

وللمدينة عيوبها من غير شك فى تأثيرها الفنى ، ولكن محاسنها فى تنظيم الحياة الأدبية وإعمال التكلف وإنكار الصنعة لا يمكن أن يضع من قدرها باحث . وأحسن ما فى هذا كله أن يكون الإنسان ابنا للعصر الذى يعيش فيه ، وأن يكون وليد الظروف الفنية والأجواء الروحية التى تحيط به ، وسجلا لتيارات المعيشة حوله . والحقيقة التى لا تقبل الشك أن الشعر العربى لو استطاع أن يعيش فى هذه الأيام ، وأن يرفع التفاوت القائم بينه وبين الحياة ، وأن يزيل الهوة التى تفصل بينه وبين الواقع لمر بسلام فى هذه الأزمة التى يعانيها .

كذلك يلاحظ أن الكثيرين من الشعراء ما زالوا ينظمون فى الأغراض التى لا تجعلنا نحس بأن الشاعر قد انفعل لها أو اهتز قبل أن ينظم فيها . فهو غائب الشخصية فى القصيدة بأكلها كأنما يخشى على عواطفه أن تتبرج وعلى أحاسيسه أن تنكشف وعلى نفسيته أن تبين . أو كأنما يخجل من أن يوقف القارىء على باطنه وأن يريه ما يدور فى داخلية شعوره . مع أن الشعر لا يمكن أن يرتقى إلا على حساب التبادل الصريح فى العواطف بين الشاعر وقارئه . وسواء كانت نواحى الضعف أم نواحى القوة هى التى تميز شخصية الأديب عندئذ فسوف يجد القارىء شاغلا عن هذا كله بالأصالة وبذور العبقرية فى العمل الفنى ذاته . والأديب — بعد هذا كله — ملزم بأن يرفع كل حجاب بينه وبين قرائه من أجل أن يكون واضح المعالم بين السمات : هذا من جانب القارىء الذى يطلع على آثاره. أما من ناحيته هو خاصة فلا يعيبه — فى الميزان الأدبى — أن يكون ذا مئات من صفات الضعف الشخصى ومن دلائل الانحلال النفسى ، ما دام المعول دائماً على جمال المؤديات وليس على قوته أو مهابته .

وهؤلاء الذين يتمسكون بقوة شخصيتهم من بين الأدباء عندمواجهتهم

للعمل الفنى يفسدون على الشعر معناه وعلى الفن روحه . فإن أهم ما يمين الأدب والفن هو أنهما مناجاة الضمير للضمير وحديث الخاطر للخاطر . وكل تغيير فى قيمة الأدب وكل تحول فى مجال الشعر إنما سيأتى غالباً من اتجاه الناس إلى رفع كل إشارات التكلف فيما بين الفنان والجمهور . أما الشاعر الذى يحاذر أن يقع فيما يكشف لك عن باطن فؤاده والذى يخشى أن يظهرك على مكنون ضميره فأغلب الظن أنه — وإن كسب حسن السمعة أولا ، وحاز الهيبة عند لقاء الناس ثانياً — لن يجنى خيراً كثيراً من الفن الذى خلق له وخص نفسه به وآثار العبقرية الصحيحة غالباً ما تكون مشوبة بعناصر فردية مما يجعلنا لا نخشى إظهار الناس على ما فى تركيب الشخصية الأدبية وتكوينها من علامات الضعف ودلالات السوء .

فمشكلة الشعر عندنا تتلخص أولا فى أنه يريد أن يكون صحيحاً وأن يقبل الخضوع لأساليب الشرح والنقد الحديثة ، ويستحيل أن يدخل فى هذا الباب الأولى قبل أن يبذل الشعراء مجهوداً كبيراً ليرفعوا من قدره ويخلصوه من أوهاق الفن التقليدى ويدفعوه إلى الأمام فى مضمار التقدم والارتقاء .

وليكن فى حسباننا منذ الآن أن الأزمات لا تودع مجال الشعر ولا تفارقه عندما يعرف سبيله القويم وعندما يرتفع إلى مسرح النقد وإنما تتغير أنواعها فقط . فبدلا من أن تدلنا الأزمات على أن الشعر قد بات قريباً من القبر ، تدلنا على أنه كالكائن الحى تصادفه العقبات وتتعلق به الشوائب وتكتنفه المحن دون أن تؤثر فيه أو أن تقضى عليه . فهناك أزمات هى أزمات موت ، وهناك أزمات هى من قبيل الدلالة على الحياة بل خالص الحياة .

وهذه فى الواقع بمقام النبوءة — منذ الآن — لما ستصادفه الشعر

الجديد حسبما نفهمه من صعاب ومن أزمات . وهى إنذار فى الوقت نفسه بأننا لن نبالى فى سبيل توطيد هذا الشعر فى اللغة العربية بما سوف نلقاه من المتاعب لأننا نعلم تمام العلم أن موقفنا الآن موزع بالضرورة بين أمرين : إما أن ندع الشعر يهوى إلى قرار سحيق حيث لا رجعة ، وإما أن نسعى لإنقاذه من براثن الموت على أيدى أصحاب التقليد الزائف أرباب الفن المتداعى . ونحن بطبيعة الحال أعقل من أن ننتظر الخير كله من هذا الطريق الثانى ، ولكن الضمير الأدبى يأبى علينا إلا أن نحاول . . . ولن نكف عن هذه المحاولة حتى نرى صرخات المجددين — وقد سكنت بعد الحرب الثانية — تعود من جديد وتتصل بغير انقطاع وتصادف عند الشبيبة من أصحاب المواهب والأذواق قبولا ورضاً وموافقة .

وأهم من هذا كله ، هو أن تجد هذه التيارات الحديثة صدى فى نفوس الشباب ، وأن تلقى منهم اعترافا يزيح عن كاهلهم هذه الأثقال التى تركتها محاولاتهم المتكررة من أجل تقليد القديم بوصفه مظهراً من مظاهر البراعة والتجويد . فذلك من شأنه أن يزيد فى اطمئنان الناقد عندما يبحث مشكلة الشعر فى مصر ، وعندما يعمل على تزويد الفن بعناصر من الغرب ، وعندما يجهد نفسه فى النقل والتنوير والإعداد .

أهمية الموسيقى فى البناء الشعرى

هناك اعتراضان نظريان وحيدان على استخدام أوزان الشعر العمودية . بعد مراجعة كل ماورد من النظريات على أقلام الشعراء والنقاد المحدثين المؤازرين للشعر الحر لم نجد سوى هذين الاعتراضين على الطريقة التقليدية فى النظم . والاعتراضان وجيهان ويستحقان المناقشة . كتب الاعتراض الأول الأستاذ صلاح عبد الصبور فى إحدى مقالاته المنصبة على الموضوع مباشرة قال الأستاذ صلاح عبد الصبور ماسعناه إن الشكل التقليدى للشعر قد أفسح المجال للنظامين كيما يقدموا إلينا نماذج غير ذات أصالة شعرية . اعتمد بعض الشعراء على براعتهم فى النظم وعلى براعتهم وحدها فجاء شعرهم خاليا من الاحساس الشعرى الصادق .

أما الاعتراض الثانى فصاحبه الدكتور عبد القادر القط . واعتراض الدكتور القط أكثر دقة وأكثر مرونة أيضا مع رغبة فى التفاهم والوصول إلى حل واضح للمشكلة . قال الدكتور القط اعتراض نظرى يظل قائما حيال وضع معين فى عصر معين . فكلما اقتضت مستلزمات العصر تغيير إطار فى فستقوم بتغييره . وقد تقتضى ظروف أخرى تغيير الشكل الفنى الذى نستحسنه اليوم . فكل الأشكال الفنية انما تنبع من احتياجات عصرية . لذلك كان الشكل الجديد للقصيدة ملائما لطبيعة الفكر المعاصر بينما لم يعد الشكل التقليدى للقصيدة مناسبا لطريقة التفكير فى العصر الحاضر. لايعدو تخلى الشعراء فى الآونة الحاضرة إذن عن العمود الشعرى أن يكون مظهرا من مظاهر التجاوب مع روح الحضارة .

هذان الاعتراضان هما أصح ماقيل فى تأييد اتجاهات الشعر الحر ولعلهما وحدهما الجديران بالالتفات . أما الاعتراض الأول فله وجه

آخر . أعنى أنه يمكن أن يكون ثمة نظم بغير شاعرية كما يمكن أن تكون ثمة شاعرية بغير فن شعرى . فالشاعرية لها مظاهر مختلفة ويشارك فيها الشعراء وغير الشعراء . قد تبدى لنا الشاعرية فى لوحة تصويرية أو فى مشهد طبيعى أو فى لحن موسيقى أو حتى فى نبرة انسانية بين عبارات كتاب فى الكيمياء أو الفلسفة . ولكن هذه النفحة الشاعرية ليست من الشعر فى فى شىء . لأن فن الشعر صناعة يتفرد بها صاحبها لقدرته على تحويل شاعريته إلى عمل شعرى . إن صناعة الشعر كفن وكقدرة على إبداع العمل الفنى هى التى تجعلنا نطلق على صاحبها اسم الشاعر . والشىء الذى ينفرد به الشاعر عن سواه من مستخدمى الكلمات والألفاظ والأصوات المصبوبة فى العبارات الأدبية هو صناعته الفنية . هذه الصناعة الفنية تميز انتاجه من بين كل انتاج أدبى بأنه عمل شعرى . فالشاعر إذن هو الشخص الذى يتميز من بين كل من يستخدم الكلمات بصناعة فنية معينة . إنه يتفرد بذوق موسيقى وبخبرة موسيقية تجعله أهلا لتسميته بالشاعر . ولا تقوم الموسيقى أصلا الا على أساس تكرار وحدات نغمية مؤتلفة . قد تدخل تنوعا قويا فى كل وحدة وقد تبنى عليها اختلافات متباعدة ولكن هذا التنويع وهذا الاختلاف لن يعطل ولا ينبغى أن يعطل الوحدة النغمية البنائية .

أما اعتراض الدكتور القط وهو الاعتراض الثانى فيدل فعلا على فهم لقضية الشعر . أن المطلوب فعلا هو مواجهه الضرورات الزمنيه فى التفكير الشعرى . وأهم وسيلة نواجه بها هذه الضرورات التى يمليها علينا العصر فى التفكير هى موافقه الشكل الشعرى لأساليبنا فى النظر إلى الحياة . ولكن إذا كان العصر الحاضر يهتم بالجمال الاظارى فى حد ذاته ويبتعث الجمال والحس الفنى عن طريق تحويل الشكل ذاته إلى موضوع ويعمد إلى اسباغ

التجريد على الشكل من أجل استشعار المتعة به كبناء قائم بذاته فكيف وإلى أين ينبغى أن ينساق شكل القصيدة المعاصرة ؟ لاشك أن العصر الحاضر وفلسفته يقتضيان بأن نصعد بالمحسوسات الفنية إلى مستوى التجريد الموسيقى . ومن ثم يسقط هذا الاعتراض . بل ستقضى ضرورات العصر الحديث بأن نفكر فى وسيلة نضيف بها قدرا جديدا من التنغيم إلى موسيقية الشعر حتى نوائم بينها وبين أسلوبنا فى التفكير . أو بعبارة أخرى مادامت كل مظاهر الفكر الحديث تدل دلالة واضحة على الحاجة إلى درجة أكبر فى التجريد فان احتياجنا إلى الموسيقى سيشتد . وكان الأولى بالدكتور القط أن يستخلص ذلك بنفسه من ملامح العصر الحاضر وأن يشعرنا فى اعتراضه بالضرورة الماسة لا إلى أسقاط العمود الشعرى بل إلى ادخال تعديلات مناسبة لزيادة موسيقاه . فاننا بهذا نكون أكثر استجابة لمقتضيات الاتجاه العام فى الفكر الحديث .

وكيما يتضح لنا هذا الكلام سنفترض مقدما هذه الحقيقه : ان مقدار الموسيقيه المنبعثة من أسلوب النظم التقليدى لم تعد تنى بالغرض المنشود لمواجهة التيارات المعاصرة فى الفن والبناء وتعمير المدن والموسيقى وطرق التفكير الفلسفى . ذلك أن الفكر الحديث صار يتشبث بالتحليق التجريدى عن طريق الإطار الفنى أكثر من ذى قبل . والتحليق التجريدى تحقق فى العمارة والنحت كما تحقق أيضا فى صميم تفكيرنا العلمى والفلسفى . وفى أوائل سنه ١٩٥٠ كتبت مقالات فى صحيفة الأهرام عن اتجاهات العلم الحديث . قلت فى ذلك المقال أن كولريدج قسم الناس إلى أفلاطونيين أو أرسطيين وفقا لطبيعتهم . وأضفت إلى ذلك قولى بل أن العصور نفسها تتبع هذا التقسيم . فبعض العصور أرسطى وبعضها أفلاطونى . وعصرنا هذا عصر أفلاطونى لأن تفكيرنا العلمى والفلسفى

صار أميل إلى الرياضة منه إلى الطبيعة . وصارت مدارسنا الفكرية أكثر اقترابا من أفلاطون وأشد ابتعادا من أرسطو .

والفن عبارة عن تجسيد ، أعنى أنه ليس فى صميمه نوعا من التجريد . الفن بطبيعته أميل الى جانب التشخيص الحسى والتجسيم الشيئى للمعنويات. ولكن احتياجه الى الارتفاع عن مستوى المشاهدات والمحسوسات هو الذى يدفعه إلى التلاعب بالشكل على الرغم من أن طبيعة الفن الأصيلة هى التجسيد . وعلى الرغم من أن هذه هى مهمته الأصيلة فهو ينزع دواما إلى التحليق اللانهائى ويشوقه بلوغ مرتبة التجريد . وفى هذا المستوى فقط يأخذ الانتاج الفنى طابعه الماهوى المستمد من المعنويات . أى أن العمل الفنى يبدأ فى الاحتكاك بأبعاد الفكر واللانهاية وملامسة جوهر الأشياء عندما يصعد إلى مستوى التجريد .

وكذلك الأمر فى الشعر . فان هذا الغرض الفنى لايتحقق بالتنازل عن موسيقية الشعر بل بالاستزادة منها. ذلك لأن الموسيقى هى العنصر الذى يضفى طابع التجريد على الشعر المرتبط أساسا بالتجسيد الحسى . الشعر تجسيدى بوصفه فنا من الفنون ولا يلحق بمستوى التجريد إلا بموسيقيته وكلما وازنت قوى اطاره الشكلى أضفت إليه درجة أكبر من التجريد . فالقصائد تنصب عادة على موضوعات منتقاة من المشاهد الحسية . ولاتلتحم هذه المشاهد بعالم التجريد إلا عن طريق الموسيقى . وإذا تخلت عن التجريد تخلت بالتالى عن موحيات اللانهاية وافاق اللامحدود . ذلك أن التجريد هو سبيل ملامسة تلك الموحيات وتلك الآفاق .

ونسأل أنفسنا بعد ذلك استكمالا للموضوع : ماهو شرط الموسيقى ؟ فنقول أن شرط الموسيقى الأول هو الأيقاع المتكرر مع توالى الوحدات ومع الاطراد العددى بالاختلاف أو بالاتفاق . الموسيقى لاتتحق

إلا بالأحبال الطويلة المدى التى تسبغ التكامل أو التوافق على اللحن الجزئى البسيط . وإذا صح هذا كان توليد الموسيقى من التفعيلة صعب التحقق مالم يتوفر لهذه التفعيله كل من الأيقاع المتكرر والاطراد العددى المتناسب . أن التفعيلة فى حد ذاتها لحن جزئى أو جزيئى موسيقى لايتحول إلى نغم إلا بالدخول فى إطار متكامل طولا واطرادا وفقا للنسب العددية والانسجام الهيكلى للوحدات .

ولا تؤدى التفعيلة فى وضعها الراهن داخل إطارها المتحلل فى الشعر الحر أى تكامل بنائى . لا تؤدى هذه التفعيلة شكل التوافق الممتد الذى يستلزمه جوهر الموسيقى . إن موسيقيتها تبقى على التجزؤ وتنفى النسب وتمحو الشمول الكلى . إنها تقصر عن إيجاد النسب بين الأجزاء فيما بين بعضها وبعض من جهة وبين الأجزاء والكل من جهة أخرى . ولكى تحقق التفعيلة مهمتها كجزىء موسيقى لا بد وأن تتعاون على خلق توازن متناسب بين جملة من التركيبات المؤتلفة أو الوحدات المتغايرة . بهذه الوسيلة تؤدى التفعيلة دورها فى كيان موسيقى متناسق مؤتلف . إذا شئنا الاستجابة لدواعى العصر كان لزاماً علينا أن ندخل إضافات جديدة موسيقية إلى الشكل وأن نستزيد من طبيعة التكامل فى البناء النغمى . هكذا يمكن تمييز الشاعرية كمادة خام من الفن الشعرى الحقيقى . بهذا ننقذ الشعر من البقاء فى مستويات التسجيل السردى من حيث المعنى والتعطل النغمى من حيث الشكل . والشعراء أنفسهم هم المسئولون عن التعاون مع النقاد من أجل ممارسة تجارب الخلق الموسيقى المتجدد .

ويتسع المجال الآن لتناول طبيعة الشعر ذاته من ناحية فنية صناعته لقد كانت الصعوبة دائماً من جانبنا كلما هممنا بالكلام عن فن الشعر أن وضعيته الموسيقية لم تدرس حقاً كما ينبغى ولم يقبل أحد من النقاد على

دراسة علاقة القصيدة بعامل الموسيقى على نحو غير إنشائى . فالدراسة الجادة هى التى تحقق فهم المشكلة وتتيح لنا النفاذ إلى جوهر الصناعة الفنية للعمل الشعرى . فقد ظن بعض الناس أن عامل الموسيقى فى الشعر عرضى وظن آخرون إمكان توليد الموسيقى من الاختلاف . . أى اختلاف . وظن آخرون كذلك أن الإيقاع لا يولد سوى موسيقى الطبل . وهذه الظنون وهمية فى حقيقتها ولا تحتاج إلى أى تفنيد . أما الظن القوى الجدير بالتفنيد أو على الأقل بالتوضيح فهو ذلك الذى يعد موسيقى الشعر ظاهرة باطنية فى الموضوع أو فى الأفكار ذاتها . أو بعبارة أخرى يقوم هذا الظن على أساس توليد الموسيقية من النبرة الفكرية ومن الاحتدام المعنوى ذاته . فالأسى والفرح والحرب والطيور ومشاهد الطبيعة ومنظر الكئوس والخراب والنجاح والفشل ومتعة الحس قادرة على افساح المجال للترانيم . واللعب بالأجواء والأوساط والتلوين كفيل بخلق نغم مصاحب للاحساس الذى يخلفه الشاعر لدى قارئه .

وهذا الموقف قد يكون ذا حقيقة كبيرة فى مجال التجسيد والتشخيص الذى يقصد إليه الشاعر بالسليقة . ولكن التجارب دلت فى هذا المجال على أن كل أنواع الموسيقى الباطنية التى تلبعث من أشعاع الفكر وحدة لا تتخطى نطاق الاستا تيكية الجامدة . ولا يتأتى عنصر الحياة الصحيحة فى القصيدة إلا بالموسيقية الظاهرية المبنية على النسب والمسافات والإيقاعات . فهذه العناصر الأخيرة هى التى تنشىء الأحساس بالزمن . ولا تتأتى الحياة فى العمل الشعرى إلا بالزمن . وأنا شخصياً تحمست فى مطلع حياتى لهذا الظن الأخير . ولكنى بإمعان النظر فى الأمر مرة بعد مرة تحققت من أن كل شعر يرفض الزمنية يحكم على نفسه بالجمود والموت . ليست أهمية الموسيقى الظاهرة فى العمل الشعرى راجعة فقط

إلى قدرتها على رفع درجة التطبيق والتجريد وربط المرئيات بما وراء دلالاتها المحسوسة . إن أهميتها ترجع أيضاً إلى قدرتها على بعث الحياة فى التكوين الشعرى داخل القصيدة وإلباس عنصر الحركة للمفهومات المؤداة . ولا تقوى على انجاز هذه المهمه كل أنواع الجرس اللفظى كما لا تقوى على انجاره كل أنواع الإلتماع الفكرى والاتقاد الروحى

وأعود فأقول مع جاك ما ريتان فى كتابه عن الحدس الخلاق فى الفن والشعر إن العملية الشعرية عملية دقيقة معقدة . هذه العملية تنشأ بالتوازن بين ثلاث عناصر أدائيه : أولا الحس الشعرى أو النغم الداخلى . ثانياً : حركة السياق الموضوعى للمعانى . ثالثاً : البناء الموسيقى المؤتلف فى انسجام نسقى . وتنصب العملية الشعرية أساساً على محاولة إيجاد نوع من التناسب أو على محاولة خلق النسب بين الحس الشعرى وبين حركة السياق المعنوى للموضوع . وتظهر فى غضون هذه المحاولة كل شيات الانسجام الأسلوبى التى تغطى العمل الفنى . تظهر هذه الشيات بنفس الطريقة التى يظهر بها الانسجام فى الموسيقى نتيجة التناسب بين السياق المعنوى وبين اللحن ، أو تظهر كأى نوع من التناسب بين الأجزاء فيما بين بعضها البعض وبين الأجزاء والكل الشا ل

ومعنى ذلك أن الحس الشعرى أو النغم الداخلى هو العتبة الأولى للشعر : ونحن نربط بين الحس الشعرى وبين النغم الداخلى لأنهما لا ينفصلان ولأنهما التعبير المباشر عن البداهه الشعرية .فالحس الشعرى الأولى بولد كترنيمة . ولكن هذه الشاعريه تسعى إلى التحقيق وتحتاج إلى الاكتمال عن طريق حركة السياق الموضوعى للمعانى . فالشاعريه لا تكفى فى حد ذاتها وهى شىء محالف لفن الشعر . لا يكاد أحد يجهل شاعرية شوبان فى موسيقاه . ولكن مهما قيل عن شاعريته فان يؤرخ له

تاريخ الأدب بوصفه شاعراً . لأن الشاعر ليس من يملك الشاعرية وليس صاحب القدرة النظمية بل هو الذى ينتمى إلى الشعر كفن يجمع بين الشاعرية والنغم الموسيقى المتكامل . أى أنه الانسان القادر على الباس شاعريته أنغاماً متوافقة لا مجتزأة ولا وليدة الجرس اللفظى . فالشاعر مطالب بأن يصب ماهية الشعر فى صورة حركة حتى تستحيل إلى عمل فنى . ولا يكمل له البناء إلا بظهور النسب التى تؤدى إلى النغم الكلى المنسجم وهذا النغم الكلى المنسجم هو النسق الذى يغطى كل أنواع التعارض فى أنحاء القصيدة .

وإذا أعدنا النظر فى هذه العملية عرفنا كيف تطفر الموسيقى الشعرية فهذا من شأنه أن يفسر لنا خطورة هذا العنصر الأخير فى العملية الشعرية لا بد من الانسجام والتوافق فى موسيقى الشعر من أجل إنفراد الشاعر بصناعته . انها هى التى تشكل الطابع الفنى الأصيل للشعر كفن لفظى . والحاجة إلى إنمائها أو فهمها ماسة فى العصر الحاضر من أجل المساوقة بين دور الشعر فى الحياة ومطالب الفكر والروح خلال هذه الأيام . وهذا يقتضى منا الاقتراب الموضوعى من حقيقه الدور الذى تؤديه الموسيقى فى الشعر . ويقتضى منا ثانياً تفهم الدور الذى يلعبه الشعر فى الفكر المعاصر ولمواجهة كل هذه المظاهر الفكرية المعاصرة ينبغى أن نضيف اضافات جديدة إلى موسيقى الشعر .

هناك أعتراض ثالث استبقيته للمناقشة الأخيرة ومؤدى هذاالاعتراض العام أن الأوزان التقليدية تتحكم فى كلمات الشعر تحكما يفسد استجاباته للمعانى وقد تجعله يقصر أو يحيد عما يريد أداءه . تعرقل الأوزان التقليدية التعبير عن الأحساس هكذا يقول هذا الأعتراض . ولكننا قلنا منذ لحظة أن الحس الشعرى يولدعلى صورة نغم داخلى. يولد الحس الشعرى

جنباً إلى جنب مع الدندنة الأولى . ويفطن الشاعر الفنان عادة إلى ذلك ويستشعر هذه الحقيقة فى تجربته ولا يجد إطلاقاً أى أنواع من المعوقات فى النغم المنشود بل إن هـــذه الأوزان تستحث قلبه إلى ابتكار المؤديات المعنويه بما تفرضه عليه من أنغام . ولما كانت هذه العملية منسقة فى جانبيها النظمى والمعنوى فهى بالتالى أدعى إلى الحث لا إلى الاعاقه وإلى إبراز محتويات المضمون لا إلى حبسه وتفتيته . واستكمال المعنى داخل الاطار المفروض هو نوع من الاستجابة الأصلية لا الرضوخ المتعمد . وهذا الجانب هو الذى يعطى الكلمات وضعاً مغايراً فى نظر القارىء . فأغلب المعانى المطروقة لا تصبح ذات موضع خاص فى نظر القارىء إلا إذا اقترنت بدلائل الجهد الفنى المبذول. . ولكنى قد استشعر مثلا حالات الدلال الأنثوى فى حالات التأكد من الحب . ولكن الشاعر الذى قال :

أغرك منى أن حبك قاتلى ... وأنك مهما تأمرى القلب يفعل

هو الذى جعل من هذا المعنى العادى شيئاً فنياً ملموساً مجسما طبيعياً لدى كل قلب وخاطر . فقد تكون للأوزان ضروراتها ولكن هـــذه الضرورات ليست وسائل ضغط على الشاعر الفنان بقدر ماهى بواعث على استجلاء حقيقة الأحساس ووسائل لصيانة المعنى من الابتذال . أنها تفرض الجلال على المسميات والمعانى وتسبغ الروعة على الكلام وتخصه بالامتياز والتفرد .

نقد قصائد العدد (٩) من الآداب البيروتية

(سبتمبر ٩٦٤)

لعله من حسن حظى أن يأتى العدد (٩) من آداب بيروت سنة ١٩٦٤ حافلا بقصائد جيدة فعلا وأن أقبل عليها بشغف كبير . ولكننى لا أدرى لماذا يعاودنى التفكير فى شكل القصيدة العربية كلما اقتربت من الشعر الحر . وكلما هممت بابداء أعجابى بقصيدة مثل قصيدة النجمى عن موت الرجل الآخر وقصيدة مقتل السلطان تاج الدين للفيتورى أو قصيدة وفاء وجدى تحت عنوان أنغام ضالة شعرت بشىء من التردد لا أعرف كنهه . إن قصيدة أحمد المجاطى طيبه وكذلك قصيدة على ناصيه الدرب الخاوى لكاظم الوائلى. كل قصائد العدد الماضى من الآداب تروقنى فى مبناها ومعناها وخاصة قصيدة عبد الحق فاضل تحت عنوان عام آخر .

ولكن يبدو أننى أطمع فى شىء آخر . لا أعرف ماهية هذا الشىء الآخر تماما ولكننى أود أن يفكر معى شعراء العدد الماضى تفكيرا جديا فيما سوف أعرضه من نظرات بشأن قصائدهم . إنهم بذلك سيعينوننى على تفهم طبيعة الشكل فى القصيدة العربيه المعاصرة . وإذا كان هناك شىء محدد واضح فى ذهنى فهو أننى أدعو أصحاب الشعر الحر إلى أعمال فكرهم مرة أخرى فى دراسة الموسيقية الشعرية . ليتنى أستطيع أن أجذب خيال شعراء هذه الفترة مرة أخرى إلى ما اعتاد مالارميه أن يسميه تلقائية الأوركسترا . وهذه عملية تحتاج إلى جرأة من قبل الشعراء وتحتاج إلى دراسة جادة لموسيقى الشعر أيضا . وستؤدى هذه الدراسة إلى طريقة جديدة مبتكرة لاستخدام التفعيلة استخداما يحيل الألحان البسيطة إلى أنغام متوافقة ذات أعماق وأبعاد .

أتمنى أن أكون واضحا فيما أقول . إن استخدام التفعيلة مؤكد النجاح

فى الشكل الجديد ولكنى أشعر شعوراً لا يزال مبهماً عندى بامكان استخدام التفعيلة استخداما عدديا يربط النسق ويحيل اللحن إلى نغم. أعنى أنه فى الامكان استخدام التفعيلة استخداما موسيقيا يجمع بين البداهة والتعقيد فى آن معا. وهذا لن يتم إلا بنوع من الاطراد العددى للتفعيلات. ويخيل إلى أن هذا السبيل كفيل برفع اللحن إلى مستوى تلقائية الأوركسترا. وبهذا يتخلص الشعر الحر من التأثر بموسيقى اللحن المنفرد أو بموسيقى الطرب التى لا تقتفى أثر نغم موضوعى.

والحقيقة التى ينبغى أن نعيها دائما هى أن فن الشعر صناعة معقدة. وإذا كنت قد ذكرت مسألة الاطراد العددى للتفعيلة كحل لمشكلة موسيقى الشعر الحر فهذا مجرد خاطر. لأن الأمر لا يهمنى شخصيا وانما يهم الشعراء أنفسهم. وهم المطالبون بالنظر فى القضية من جديد على ضوء دراسة عميقة للشكل التعبيرى فى القصيدة. إن العملية من اختصاص الشاعر نفسه وليست من اختصاص النقاد. لأن الشعر كصناعة يرتبط أساسا بالموسيقى الباطنة التى تهتف فى قلب الشاعر نفسه من أجل الرغبة فى الحياة. لهذا كان فن الشعر صناعة موسيقية أولا وقبل كل شىء وصناعة موسيقية آخرا وبعد كل شىء. والنغم الأصيل الدفين فى قلب الشاعر هو الذى يبتعث القصيدة ابتعاثا. وهذه النبتة النغمية التى تنبعث فى قلب الشاعر تجربة متعالية بالنسبة للناقد. أى أنه لا يعرفها فى ذاتها ولكنه يكتشف معالمها من الموسيقى الظاهرة الشاملة فى القصيدة. فهذه الأخيرة تكون فى العادة انعكاسا لتلك وإن اختلفت عنها كلية.

فمثلا قصيدة وفاء وجدى تمتاز برغبتها فى ابراز الألم الذى يعتصر النفس عندما تموت عاطفة من عواطفها الوليدة. أهم ما فى القصيدة هو الرغبة فى ابراز هذا المعنى. إنها تصف احساسا مشبوبا بالحب قطفته يد المنون فى مهده لم تستجب لهذا الحب دواعى الحياة فى الموقف الذى وصفته :

ماتت أنغامى فى كفيك بلا أصداء
لم تسمعها
لم تعلق فى نفسك نغمة
لم ترعش فى قلبك خفقة
من وحى الأنغام السكرى
من بعث الأشواق الحرى

واستيقظت فى نفسها الرغبة إزاء ملامح إيجابية من الشخص موضوع هذه العاطفة :

قبلك لم تعرف أوتارى العزفا
والعود علاه تراب النسيان
فسعيت الى الأوتار اللهفى
تستدرج منها ألحانى .
واستيقظ حس العود فصار يجيش بأنغامى

وهنا يأتى دور الجوقة فى استكمال لعبة النغم الضال ودراميته معا :

والعالم يهذى من حولى
محموما يأبى أنغامى
يستصرخها : نامى . . نامى

فاذا بالشخص الآخر لا يبدى استجابة ما فتولول إيذانا بموت الوليد:

ياويلى . . أنغامى ضلت
ضلت عن دربك . . عن إحساسك . عن قلبك
لم تسمعها .

والعود باصرار يعزف
ولمن يعزف
الصمت وحش الأنياب ؟
القلب ضاق عن الأحباب ؟
لا .. لن يعزف ..

ولم يستجب هو لنداء الحب . اما هى فاستجابت لنداء الجوقة وعملت على تشتيت خاطرها فى عنف أولا ثم فى استغراق مع عودة الشعور النابت إلى النوم الكبير :

ومضيت إلى عودى المعزاف
أنزع الأوتار السكرى
وأمزقها وترا وترا ..
وأسوق الموت لأنغامى
وأوسدها المهد الصامت
وأردد فى يأس :
نامى .. نامى .. نامى .. نا

وعاد اللحن إلى نصابه مع هذه السباعية الأخيرة التى طامنت من أحساسها المفعم وجعلتها تستعيد السكون مع هدهدة النوم . والسباعية هنا فى الفقرة كلها وفى السطر الأخيرة من القصيدة .

وأعتقد أن وفاء وجدى بذلت جهدا فى الأشعار بجو القصيدة حيث استعارت تشبيهاتها كلها من أدوات العزف وحيث أدخلت جانبا دراميا فى التكوين وحيث صورت أنغام الانشاد على الميت وطريقة الاذكار فى محافل الدين كما لم تنس دندنة السلم الموسيقى . ولا شك أن الموضوع ذاته أسبغ على القصيدة هذه الروح . ولكنك لو تأملت موسيقية الكلمات وموسيقية

النسق الفنى لاكتشفت التجزؤ الذى يقتطع النغم المتوافق . فقد تذكرت طريقة الانشاد فى « الاهى ربى المقتدر » عندما قرأت : من وحى الأنغام السكرى . . من بعث الأشواق الحرى : . كانت دافئة خفاقة . . نبعت من نفسى مشتاقة . وهو ضرورة أملتها ظروف القصيدة . وتذكرت الصراخ والعويل أمام كلماتها : ومضيت إلى عودى المعزاف . . أنزع الأوتار السكرى . . وأمزقها وترا وترا . . وأسوق الموت لأنغامى . ثم قامت فأخمدت أنفاس حبها الوليد : نامى . . نامى . نامى . . نا . . ولعلها توحى بذلك معنى الحلم فى التجربة أو معنى التجربة الحالمة . ولكن هذه الهدهدة الموسيقية الأخيرة تظهر روح الدعابة التى توحى بموقف ماكر من جانبها . فناقضت من حيث لا تشعر طعم الاحساس المسترسل بالألم فى أرجاء القصيدة وأظهرت جانبا قويا من عدم الاخلاص وضعف الاستعداد الفنى . وهذه من عيوب اللحن الانفرادى الذى لم تنجح القصيدة فى تخطيه على الرغم من كل الأجواء التى أضفتها عليها . وذلك طبيعى لأن تجزأ التفعيلة بغير نسق عددى يتناسب فى الاطراد والإيقاع من شأنه أن يبقى اللحن فى دائرة الألحان ولا يحيلها إلى نغم متوافق .

وأمر بقصيدة « من تأليف عبد الحق فاضل فأجد لونا قويا متماسكا من الانفعال الشعورى والشعرى معا . ويفطن عبد الحق فاضل إلى أن الشعر من شأنه أن يحيل التصاوير إلى تصورات . ولكن هذه الطريقة لا تتم إلا بالاكثار من التصاوير التى تترجم نفسها بنفسها . وينبغى الابتعاد فى هذه الحالة عن المشاعر النفسية وعن الحكم المعنوية . خاصة وأن القصيدة هنا لها موسيقيتها الموزونة المقفاة . وهذا النغم فى حد ذاته كفيل باضفاء التحليق على التصوير الحسى لأنه ينزع به دوما إلى التجريد الموسيقى إذا لم يشتط فى افساده بالترويق المفتعل . فالقصيدة تمضى خفيفة مترعة بالحياة

كيف حالى وهل لمثلى حال   زورق سائب وشط محال
أنقذتنى من الهموم خطوب   وشفانى من الخيال خبال

تلك حالى . حسبي وحسب جراحي   أن طبي من النبال النصال

وترتفع نبرة آلامه النفسية حين يقول :

مجلس صاخب هنا لجليس   وحدتى والمطارحات قتال

غضب ثورة تحد عزوف   ذكريات رؤى نــداء سؤال

محنتى أننى أنا فى زمانى   وبنوه همو همو أشكال

أو قدوا النور هل بعيني عشو   ياشخوص الرجال أين الرجال

رب ناس تطيبوا فإذا هم   جثث فى حنوطها تختال

طفت فى المشرقين عشرين عاما   فاذا معظم الورى أبدال

صومعات بخورهن دماء   وقصور سكانها اطلال

كم أنيق توفى الخير فيه   فهو قبر مزيف .. جوال

أيها النـــاس لا أبرىء نفسى   رحمتى قسوة وصمتي صيال

....

ما انتفاعي يا مستبيحي فؤادى   بفؤاد اليكمو ميال ؟

وهذا الوصف الأخير من أجمل مايعبر عن تمزق النفس وحيرتها ومن أبرع تعبيرات الوصف النفسى ويا ليته أحيط بعلامات حسية متكافئة مع قوته فى الأداء . المفروض فى هذه الحالة أن يكون التصوير الحسى متصلا بجوهر الاحساس ذاته حتى يكتمل السياق المعنوى ويتوحد .

وتكتمل طريقة السياق المعنوى فى موت الرجل الآخر عند حسن النجمى . فالسياق المعنوى حاد مؤتلف حول طعوم مريرة . وغطت شاعرية حسن النجمى على الافتقار إلى النسق النغمى المتكامل . غطت غنائيته على الرو ق الموسيقى .. مثله أضرب فى التيه . . برأسى ألف قصة . . وبحلقى ألف غصه . . وحكايات عن الزيتون . . والبيارة

الخضراء . . والبيت وكوم البرتقال . . مثله جرداء تمضى كلمتى عبر الجبال . . كل حب غير ذاك الحب موت . . كل صدر غير ذاك الصدر غربة . . . حصاد العمر نكبه .. إننى الآخر يحيا .. إننى أحمل فى صدرى قلبه . . »

وأقل من هذه القصيدة فى المستوى قصيدة الرمل والأقدام تأليف أحمد المجاطى . فقصيدة الرمل والأقدام ذات نبض عال مع تهاويل قوية فى التصوير . وهو أسلوب جيد فى الأداء إذا تملك زمامه الشاعر تملكا حازما ورفع منه الغموض والابهام . ينبغى فى مثل هذا الأسلوب أن تتضح الصورة الشعرية . وهذه القصيدة تجربة فى هذا الباب . وعيوبها عيوب التجربة ذاتها . ولكنهاقد تصل إلى مستوى طيب إذا استعاد الشاعر تجربته فيها كثيراً حتى تسلس فى يديه وحتى يتمكن منها تمكنا عاليا . لا شك أنها بدأت بوصف رائع وانتهت بوقفة ممتازة ولكنها تنكبت الطريق عدة مرات فى الوسط . وزحمة التصاوير شتت المعالم على الرغم من دفعها المستمر إلى تقريب المعنى والجو الخاص بالقصيدة . فهى قد نجحت فى التهويم السير يالى داخل تجربة الحياة . وهذه الناحية هى أبرز معالم القصيدة وأجملها :

تمتد طريق تحت أشعة شمس المهاجرة الصماء
وبقلب الرمل بكت قدماى وعينى فى كبد الصحراء
أحرقت ظلال الأمس وقلت : سيغسلها النسيان
لن يصرخ خلف مواقع أقدامى طفل ظمآن

. . . .

جئت أسائل صمت الواحة عن زرياب
عن سحبة موال تنساب

من خلف سكون الموت وراء دياجير الأحقاب
خبب ؟ موال ؟ ويلح دمى ! ظمأ وسراب
وتشنج يائسة صرخت تحت الأنقاض : أريد الماء
والليل يشد ظلال الأمس إلى عيني . . يبث عناقيد الأخوان
فى صدر الغيم . . فكل ضراعات الانسان
لن تثمر بالصلوات سوى قطرات من مطر ظمآن

إننى أحب هذه القصيدة وإن لم أمتدحها بما فيه الكفاية . أما قصيدة على ناصية الدرب الخاوى من تأليف كاظم الوائلى فأجدها طريفة حلوة على الرغم من افتقارها إلى الشاعرية وإلى الفن . وكذلك قصيدة الشاعر الحزين من تأليف أمين شنار . فهى على الرغم من استحضارها المعانى القوية وعلى الرغم من امتلائها بالأفكار يحتاج صاحبها إلى مزيد من الشاعرية والفن .

واختيار محمد الفيتورى لموضوع مقتل السلطان تاج الدين هو اختيار موفق . ومثله أيضا اختيار المواقف واللحمحات والصور الناجحة المعبرة . وقد أسبغت المواقف جلالا على العبارات التى كانت تتخاطف فى تصويرها الروائى . واستمدت الكلمات رواءها من الحركة الدائبة عند التلميح وكانت فى تجمعها وفى تباطؤها مصورة لجو القصيدة أصدق تصوير واستطاعت هذه القصيدة أن تشوقنا بتصويرها للشاعر مقترنة بالمظاهر الحسية . وأضفى عليها الفيتورى احساسه بالمأساة دون أن تنطفىء جذوة الأمل فى قلبه .

الفصل الثالث

قضايا معنوية

رأى فى نظم الكلم عند عبد القاهر

لم يستطع النقاد المعاصرون أن يفهموا عبد القاهر فهماً واضحاً على الرغم من التفاتهم إليه وعلى الرغم من كلفهم به . فكثيرون كتبوا عن عبد القاهر وكثيرون قرأوه ودرسوا كلامه واتجاهه فى النقد . ولكن قل أن تجد من بين جملة البحوث التى عملت عنه بحثاً واحداً جديراً بالاشارة والالتفات وأغلب ظنى أن مصدر عجزهم فى الكتابة عن الجرجانى كما يلزم إنما هو مخالفته فى نظرياته وفى فهمه وذوقه للأنماط الأدبية التى يؤمنون بها وسيره على طريقة أخرى غير الطريقة التى يمضون بها وتقوم أنظارهم عليها . فلو أن القراء فهموا نظريات الجرجانى واستساغوها وتأثروا بها لخسر هؤلاء النقاد أنفسهم بمدارسهم وأساتذتهم كل ما لهم من قيمة فى عالمنا الأدبى . فهم لذلك لم يشاءوا أن يعرف قراء العربية عبد القاهر معرفة تفصيلية كاملة ولم يحبوا أن يدللوا على أفكاره النقدية بأمثلة ونماذج من أدبنا المعاصر خشية الافتضاح وتمرد أذواق الناس عليهم

وقد تسأل من أول الأمر عن نظم الكلم فى رأى عبد القاهر وماذا يكون ؟ والحق أن عبد القاهر كان سيفيد النقد الأدبى منذ القرن الرابع الهجرى بفائدة جلى لو أنهم التفتوا إلى فكرته وتأثروا بمذهبه . والآن أحسبنا فى أشد الحاجة إليه بعد أن تفشت عندنا الكتابة الأسلوبية وبعد أن انتهى كتابنا إلى حالة بعيدة عن المظهر الجدى اللائق . وأسلوب عبد القاهر نفسه فى عرضه النقدى حاو لكثير جداً من النماذج التى يمكن أن

تتخذها أساساً لعمله ونمطاً لفكرته . فهو مثلا يؤمن بأنه توجد فى اللغة دقائق وأسرار طريق العلم بها الروية والفكر ، ولطائف مستقاها العقل وخصائص معان ينفرد بها قوم قد هدوا إليها وذلوا عليها ، وكشف لهم عنها ، ورفعت الحجب بينهم وبينها ، وأنها السبب فى أن عرضت المزية فى الكلام ووجب أن يفضل بعضه بعضاً (ص ٦ دلائل الاعجاز فى علم المعانى نشره السيد محمد رشيد رضا ١٣٢١ هجرياً) وكذلك يعتقد بأن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الأعراب هو الذى يفتحها . وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها . ويصير النحو بهذه الطريقة معياراً لا يتبين للناظر نقصان الكلام أو رجحانه حتى يعرض عليه ، ومقياساً لا يعرف المتأمل صحيح القول من سقيمه حتى يرجع إليه . وفى اعتقاده أنه لا ينكر ذلك إلا من ينكر حسه وإلا من يغالط فى الحقائق نفسه .
والأديب الذى يؤمن هذا الإيمان ويسير حسب هذا المنهج هو الذى ترد فى كلامه هذه العبارة : « لم يدع فى نفس بليغ منهم ، ولوحك بيافوخه السماء موضع طمع حتى خرست الألسن عن أن تدعى وتقول . . » فهى عبارة لو تأملتها لعرفت دقة الصنعة التى يمتاز صاحبها والمقدرة الفنية التى يمتلكها فى تصريف كلامه وإبراز جمله . ولو كان أديب سواه هو الذى يريد أن يعبر عن الاعجاز القرآنى وعن مدى تأثيره فى نفوس الناس وعن مدى تعجيزهم عن الاتيان بمثيل القرآن لظل يحكى العبارات الطوال وظل يأتى بالعبارة تلو العبارة حتى يصف شعور الناس عندما دهمهم القرآن بطريقته العجيبة فى التركيب وبيانه الرفيع فى الدلالة . أما الجرجانى فتصدر منه هذه العبارة حاوية صنعة وفناً جميلا ومعبرة فى الوقت نفسه أبلغ التعبير عن حالة الناس فى تصديهم للقرآن بالتقليد والمحاكاة .

فنظم الكلم الذى يظهر من تركيب هذه الجملة يريك فن عبد القاهر وإيمانه مجسما فى نموذج من صنع يده ومن إبداع قلبه .

ومهما يكن من شيء فعبد القاهر صاحب منهج أصيل فى النقد الأدبى أو صاحب فكرة بالذات حاول تطبيقها على الأدب وإخالها فى الشعر لأول مرة باللغة العربية . وكانت محاولته فى الحق أجرأ وأخطر محاولة فى الأدب العربى منذ بدء تاريخه . ونحن بطبيعة الحال لا نلقى الكلام جزافا وإنما نعتقد بأن عبد القاهر قد تأثر بنوع خاص من الثقافة أهله لأن ينفذ إلى الأدب من هذه الناحية ويدخل إلى الأعمال الفنية من هذا الباب . فقد تأثر عبد القاهر بالنحو تأثراً بالغاً وأحدث اتجاها فنياً غريباً من جراء ذلك التأثر فى الادب العربى . وكان من نتيجة ذلك أنه أدخل تياراً صعب على الأفهام والأذواق أن تقبله فى حينه ولكنها عثرت عليه بعد ذلك عندما وجدت نفسها مضطرة إليه ملزمة بالنظر فيه .

وأهم شيء هو إشاراته المستمرة إلى لطافة المعنى . وكلمة « لطافة » من الكلمات التى تطورت تطورا بعيدا عن معناها الأصيل . وصار من الضرورى بالتالى أن نعيد استخدامها بمعنى الدقة والرهافة حتى تنصقل الأذواق ويصبح التمعن فى الدقائق المعنوية أو فى اللطائف المعنوية خصلة شائعة بين جمهور النقاد فضلا عن جمهور الناس .

حول قضية الشعر والوضعية المنطقية

يسر المعلق الأدبى عادة أن ينظر حوله فيرى الجو الفكرى مفعماً بألوان النشاط والحيوية . ذلك أن النشاط وحده كفيل باستنهاض الهمم نحو العمل الفكرى وهو من ناحية أخرى دليل على أن الاتجاهات الثقافية والفنية تتصارع من أجل مساندة شتى الآراء . نعم . . يكفى أن تلق بنظرات خفيفة يميناً ويساراً فى مجلاتنا وصحفنا حتى تتأكد من أن الأقلام تزخر بالحياة والقوة . يكفى أن تلقى نظرات عابرة على الانتاج الصحفى الأدبى حتى تكتشف دبيب الحياة يسرى بين ألفاظنا وكلماتنا .

ولكن أخشى ما أخشاه أن يكون هذا النشاط أقرب إلى الفورات الانفعالية منه إلى البحث المنظم أخشى ما أخشاه هو أن يكون تنافساً نابعاً من الرغبات والدوافع التى لا تمت إلى العلم والمعرفة بصلة وإن كان ظاهره علماً معرفياً ، ولا تزال مشكلة الشعر تحتمل مركز الصدارة فى كل مقالاتنا ومناقشاتنا . ولكن لا تزال مشكلة الشعر آخر ما يناقش فعلا وعملا وأغلب النقاد أراد أن ينصب نفسه حكماً مطلقاً فى القضية . فذهب يناقش قضايا الشعر إما استناداً إلى فكرة التراث إذا كان من أنصار الشعر العروضى وإما استناداً إلى فكرة التطور إذا كان من أنصار الشعر الحر .

وهكذا نجد أن قضية الشعر صارت تستدرج النقاد الى الكلام فى موضوعات زلقة لم يعدوا أنفسهم لها الأعداد الكافى . لا أريد أن أقول إنهم يعالجون موضوعات لا يستطيعون أن يحسنوا الكلام فيها . ولكننى أشعر بأنهم صاروا يتحدثون عن أشياء فرعية كثيرة لا تمت بصلة الى الشعر نفسه . قد تكون هذه المسائل هامة جداً فى تدعيم وجهات النظر

الأساسية اذا كانت هناك وجهات نظر أساسية فى تفسير العمل الفنى فى الشعر ولكن اذا انعدمت هذه التفسيرات الفنية للشعر على المستوى النقدى النظرى لم يكن لكل هذه الشروح الفرعية قيمة .

والعجيب هو أن النقاد فى هذه الفترة صاروا أسوأ من شعراء الأمس . فحينما بدأ النقاد تطوير الأعمال الشعرية أصروا على استهجان مبدأ المديح فى الشعر . وكانوا ايرون فى المديح تصغيراً لشأن الفن والشعر ويعتبرونه لونا من التملق الذى لايليق مع ما للاديب من كرامة أمام الحكام . فاذا بنقاد اليوم يغمزون بطرف خفى كيما يقول المسئولون كلمتهم فى قضايا الشعر . أن نقاد اليوم يستجدون المسئولين كى يتدخلوا فى أمور هى من صميم عمل النقاد أنفسهم . وكان الأليق بالنسبة إلى النقاد أن يترفعوا عن الأسلوب الذى عابوه على مديح شعراء الأمس وإطراء الجهات الرسمية .

وهنا أود نفسى مدفوعا إلى أن أسر إلى نقاد اليوم بكلمات قليلة . أرجو من النقاد أن يخففوا من حماسهم لنظريات فى العلوم والطبيعة قد تخونهم لعدم إدراكهم لتفاصيل دقيقة متصلة بتلك النظريات . إنك لاتستطيع أن تتناول نظرية التطور بقلمك وأنت تجهل مافى طبيعة التطور نفسه من النكوص والتحفز وما يقوم عليه من ألوان التنويع . ولاينبغى أن تقيم نظريتك فى الشعر على كلام تسقط نظريتك بسقوطه ، وبرجسون صاحب نظرية التطور الخلاق أفسد كل مذهبه الفلسفى لتخليقه هذا المذهب بأكمله على فزياء التطور وأصبحت فلسفة برجسون اليوم بغير قيمة كبيرة فى عالم الفكر لقيامها أساسا على نظريات علمية شائعة فى عصره ولكنها لم يبق منها الآن سوى ذكريات بسيطة .

وفى الصحافة الأدبية الآن نقاش حاد يلهب بعض الناس بسياطه مذهب الوضعية المنطقية وعلمها العربى الدكتور زكى نجيب محمود . ولا أدرى

لماذا ثارت هذه المناقشات الحادة حول الوضعية المنطقية منذ أواخر الصيف حتى اليوم . فليس فى الجو الأدبى اليوم ماينبىء عن وجود مايستدعى الهجوم على الدكتور زكى نجيب محمود سوى أنه يزمع اخراج مجلة الفكر المعاصر والوضعية المنطقية ، مذهب فلسفى علمى نادى به الدكتور زكى نجيب محمود فى منذ سنة ١٩٤٧ . والمذهب يميل إلى التفسير المنطقى والعلمى فى فروع المعرفة وقال به فلاسفة انجليز وأمريكيون وألمان ونمساويون . وتشيع له الدكتور زكى نجيب محمود بجامعة القاهرة كمجرد بديل عن دراسة الفلسفة التى تثقل على قلبه وفهمه معا . وبدأ المصريون يعرفون هذا المذهب خلال الحرب العالمية الثانية فى سنوات ١٩٤١ ، ١٩٤٢ ، ١٩٤٣ على يد أحد الأساتذة الانجليز الذين كانوا يبشرون بالوضعية المنطقية فى جامعة اسكندرية واسمه جون أولتون ويزدم ولكن انتشار هذا المذهب لم يتحقق بالفعل إلا بعد ذلك التاريخ بسنوات على يد الدكتور زكى نجيب محمود الذى أذاعه فى صورة صحافة فلسفية .

وعلى الرغم من كل الاعتراضات الفكرية التى يمكن إثارتها ضد الوضعية المنطقية فقد حقق هذا المذهب فى مصر فوائد عملية كثيرة . لقد لعب هذا المذهب دوراً هاماً فى الفكر الشرقى بما تحمله تعاليمه من بذور مادية حسية. لعبت الوضعية المنطقية دوراً هاماً يقاس بمقدار ما حققه الفكر الشرقى التقليدى من نتائج عملية وبمقدار ما أداه نحو تصفية المواقف العقلية المتبلدة أو بعبارة أخرى يمكن أن نقول إن الوضيعة المنطقية أدت واجباً مقدساً نحو إيقاظ الوعى الاجتماعى والفلسفى المتصل بميدان الثقافة . وسواء كانت الوضعية المنطقية مذهبا جاداً أو لم يكن فهو مذهب له دعواه العلمية وله فوائده العملية النفعية بتأثيره فى حياة المثقفين .

وعلى أى حال فإذا لم يكن مذهب الدكتور زكى نجيب محمود قد حقق فوائد معرفية وفلسفية حقيقية فإن شخص الدكتور زكى نجيب محمود يفرض نفسه على كل كياننا الروحى والفكرى بما له من خفة الدم وبساطة التفكير.

ثم أقولها صريحة واضحة : ألا يكون من الأجدى أن يتجه كل منا إلى الإنتاج فى فرع تخصصه وفى حقل عمله الثقافى بدلا من استعراض قوى الجدل والنقاش بما لا يضمن سلامة للفكر أو يحقق نفعاً إيجابيا فى ميدان البحث والدراسة ؟ لا شك أننا نحتاج إلى النقد بنوعيه الغيرى والذاتى من حين إلى حين من أجل التنمية والتوعية ولكن ماذا فعلنا حتى اليوم فى باب الإنتاج النافع كيما نقيم من أنفسنا حكاما على ملعب الفكر حيث لا يوجد لاعب واحد ؟ متى تنتهى فترة التحكيم ويبدأ اللعب نفسه ؟

حلقات

١ - محمد سعيد العريان

ببذل شارك فى الحياة الأدبية والفكرية والتعليمية بكل قواه . وبذل جهوداً لا تنكر فى ميادين الثقافة وأدى رسالة التربية للكبار والصغار على السواء . ولعل أحداً من جيله لم يكن يحاول أن يغوص إلى أعماق الأدب الشعبي وأن يستخرج منه القصص والروايات فى أسلوب عذب شيق كما حاول . فهو من أوائل من اتجهوا إلى أدبنا الشعبي يستوحيه ويستخلص منه الأحداث ويتعرف فى الشخصيات كما ارتسمت فى المأثورات الشعبية ثم يصوغها فى القالب الفنى .

وقد حدثنى سنة ١٩٤٤ عن نواياه فى إعادة كتابة ألف ليلة وليلة كاملة بأسلوب يتلاءم مع طبيعة القصة من جهة ومع اللياقات الاجتماعية الحالية من جهة أخرى . ولكن بعض الكتاب سبقوه إلى نشر مجموعات من ألف ليلة وليلة فأجل مشروعه لاختيار قصص أخرى من الأدب الشعبي .

كنت لا أزال طالباً بالمدرسة الثانوية حين صادفنى الحظ بجواره فى المسكن بضاحية المطرية . ولازمته ملازمة التلميذ لشيخه حيثما كان وضعه الوظيفى يبقيه فى البيت وفقاً لمقتضيات التغيير والتبديل فى الأنظمة . وعرفت فيه رجلا ودوداً حار المودة شديد التعلق بأسرته وبأصدقائه وجاراته ووقعت من خلال عباراته ونظراته على أكثر ماكان يجول بخاطره وماكان يخفيه بقلبه .

ولقد وقفت أيضاً على معظم التطورات السياسية والأحداث الخاصة

بالمناهج التعليمية آنذاك . فقد استطاع طه حسين أن يقربه منه قربا جعله من أوائل المهتمين بما شاع حينذاك باسم البيدا جوجيا ، أى علم التربية وحدد لنفسه منحى لا يريم عنه مهما تغيرت الدواعي والأحوال . واستطاع من هذه الناحية أن يشارك مشاركة فعالة فى بناء الأسس والدعائم التربوية التى لم يكن التعليم يعرف عنها شيئا قبل ذلك .

غير أننى كنت أختلف معه منذ صباى فى الأتجاه السياسي وفى الذوق الفنى والأدبى على السواء وكنت أدخل معه رحمه الله فى مناقشات حادة بهذا الشان . وكان يتقبلها باسما مؤمناً بان موقفه فى خدمة قضية التعليم يازمه بالمشاركة الفعالة عن هذا الطريق . فقد كان يخفى وراء انفعالاته قلب انسان مخاص يود تحقيق ما يراه صالحاً للمجتمع والناس مهما كانت الوسائل ومهما قيل عن أصحاب الشان فى ذلك الحين .

ومحمد سعيد العريان صاحب قلب ناهض به كثيراً من العيوب الاجتماعية فى باب كانت له طرافته وجدته معاً فى ميدان الصحافة الأدبية . فقدكان محررا لباب الصحافة والأدب فى أسبوع بمجلة الثقافة القديمة . وخص ذلك الباب بتوقيع « قاف » . فاصاب نجاحاً كبيراً فى اثارة القضايا ومعالجة المشاكل والتنبيه الى العيوب والآفات فى المجتمع والحياة من حوله . ولعله كان من أوائل من أسهموا فى تحرير مثل هذه الأبواب وتفتيح الآفاق أمام لون جديد من الأدب . هو ذلك اللون المقرر لشئون الحياة والفكر معاً وكان للمعروف أن اختياره لتوقيع « قاف » راجع الى أن عمليته تقتضى مراجعة القضايا العامة وأنه يقفو الأحداث الجارية فى الأدب والمجتمع . وأشار الى هذا التفسير عباس خضر فى كتابه عن غرام الأدباء .

ولا شك أن هذا صحيح وأنه رغب فعلا فى متابعة الأحداث

الاجتماعية والسياسية والأدبية . ولكن الذين يعرفون سعيدالعريان معرفة قريبة كانوا يلاحظون طبيعته فى نطق القاف مخففة حتى تصير شيئاً بين القاف والكاف أو لعلها كانت تشبه الكاف المفخمة . وقال لى يوماً أن النبى نفسه كان ينطق هذا الحرف على نحو ما ينطقه هو . ولذلك يعد اختياره للقاف كتوقيع فى بابه المخصص لانتقاداته بالثقافة نوعا من التعريف بشخصه لدى عارفيه فى طبيعة النطق التى كان يتميز بها .

كان سعيد العريان من مدرسة الأسلوبيين ولكنه امتاز عليهم بانه اختار لكتاباته موضوعات حيوية متصلة بالناشئة وبالأدب الشعبى وبمشاكل اللغة والأدب والصحافة فنجح حيث فشلوا وبرؤ من عيب الترديد والإطالة فى غير طائل . وسجل لنفسه مدخلا الى حياة الأدب والفكر عن طريق الأرتباط بالواقع وبالناس وتميز بعاطفية رقيقة مستجيبة فى تصوير آلام الأسرة ومشاعر البشر . وليس تسجيلنا هذا بمثابة أداء لدين الصداقة الطويلةالتى دامت حتى أخريات أيامه مهماباعدت بيننا المسافة والأسفار . ولكنه بمثابة التذكير بصاحب الفكرة الأولى فى انشاء مثل هذا الباب فى الصحافة الأدبية وبصاحب قلب كبيرنابض بحرارة الإيمان والانسانية فىووح كريمة صادقة ومشاركات لا حصر لهافى مجالات الفن والأدب والصحافة والأعمال الحكومية والتنظيم التربوى .

جزاك الله خيراً عما فعلت يا رجل .

٢ ــ فكرة المسرح

جاء نشر كتاب فكرة المسرح لفرجيسون نافعاً ومجدياً فى هذه الآونة كيما يعلم السادة المخرجون وبعض الأدباء النقاد أن المسرحية لاتنفصل عن أدائها المسرحى . ففكرة المسرح تقوم عند فرجيسون على أساس ارتباطها

ارتباطاً وثيقاً بخشبة المسرح . وعمل الناقد المسرحي أيضاً مرتبط بالعينات المسرحية ذاتها . فلا يمكن أن نشرع فى أى دراسة للمسرح بغير ارتباط بالمسرحيات .

ويقول فرجيسون «كانت المسارح الأوربيه الكبرى فى الجيل الماضى تقتضى من ممثليها ترويضاً للمشاعر والخيال . . ترويضاً واعياً كترويض الأجسام فى رقص الباليه . وكان الغرض من هذا الترويض هو تحرير انفعالات الممثل وتنمية وعيه الادراكى حتى يستطيع أن يتصنع المواقف التى ابتدعها كتاب المسرحية وأن يستجيب لها بعد ذلك بالتلبس بها بكل كيانه فإذا بالممثل أو المخرج الذى درب هذا النوع من التدريب يقرأ مسرحيته كأنها قطعة موسيقية قابلة لأن تعزف . تماماً كما يقرأ الموسيق المدرب سطوره وكأنها لحن من الأصداء والإيقاعات »

ولا يقدم فرجيسون دراسته إلا مشبوكة بالأعمال المسرحية . فهو لا يعرض الأصول النظرية مستقلة عن الأعمال المسرحية وإنما يقوم بعرضها خلال النماذج وفى سياق تحليله للمشاهد . ولا شك أن جلال العشرى قد أدى خدمة جليلة للمشتغلين بالمسرح ولدارسيه عندما اختار هذا الكتاب وعندما قام بترجمته ترجمة طيبة صالحة سلسة

ولكننى توقفت عدة مرات خلال قراءتى للكتاب وأحسست بان المترجم قد خضع لعاملين كان لهما تاثيرهما الشديد عليه . أولا أراد أن يكون مترجماً حرفياً . وثانياً أراد أن يفهمنا بمعلوماته الشخصية . وكانت الترجمة تسير دائماً سيراً جميلا صحيحاً حتى يقع فيما توقعه فيه الحرفية الشديدة والرغبة فى إظهار المعلومات .

فقد جاء مثلا فى ص ٦١ «أن خطوات معرفة مسرحية تشبه خطوات معرفة شخص . فهى خطوات تجريبية استقرائية تبدأ بالواقع وتنتهى الى المشاهدة

ولكنها تهدف بالغريزة إلى تفقه أصل حياة الآله . ذلك الأصل الذى يتصف بأنه أعمق وبأنه أقرب ولا غرو مما توحى به الظواهر السطحية » . وكل من يقرأ هذه الكلمات سيتوقف لا شك عند كلمة الآلة وسيفطن أن شيئاً ما هنا ليس على ما يرام . ولو حاول جلال العشرى أن يقف من هذه الكلمة موقف الفاهم المقدر لأستطاع أن يفطن إلى معنى هذه الكلمة فى سياقها العام . وكلمة ماشين الانجليزية لها معنى ثان يؤدى معنى العملية المرتبطة بالنسيج أو بالطباعة . ومؤداها هنا فى هذا النص يشير إلى أن المؤلف يستخدمهـــا للتعبير عن النسق العام للسرحية أو عن تشابكها المنسوج أوعن حبكتها كما جاء فى سياق كلام المؤلف بعد ذلك . ولهذا نتمنى لو استعمل كلمتى العملية النسجيه بدلا من الآله . أو استخدم لفظه جهاز التى تؤدى المعنى تماما .

كذلك يرد كلام المؤلف فى ص ١٠٠ عن ما يسمى بالفورمال كوز فيندفع المؤلف إلى شروح فلسفية كبيرة لا حاجة بالقارىء اليها . والكتابة فى شئون المسرح تقتضى التخفيف لاالأثقال . فالمؤلف يقول « لأن العقدة هى روح المأساة وهى عاتهـا الصورية » ولا أشك فى أن جلال العشرى كان يستطيع أن يمضى فى ترجمته قائلا « لأن العقـدة هى روح المأساة وهى علة تكوين قالبها الشكلى» . وحيلئذ لم يكن فى أدنى حاجة إلى شروحه عن العله الأرسطيه وتفسير معنى العله الصوريه التى يفهمهـا طلبه الفلسفة بعد قضاء سنة على الأقل فى دراسه أرسطو . وهذه اللفظة تحتاج إلى تداول طويل إذا شئنا أن نجريها فى الاستعمال العام . ولا حاجة إليها إذا كان المؤلف يمر بها عابراً فى مجال استخدامه النقدى للعبارة دون أن يتذكر مبادىء الفلسفة الأرسطيه خاصة وأن اللغة الانجليزية العادية تحتمل مثل هذه الألفاظ .

هذا الكتاب القيم فى شكله وموضوعه وخطته قد لاقى حقاً مترجماً

نابها جديراً به فى شخص جلال العشرى .

٣ — هذا هو الشعر

نشرت الثقافه فى عددها الماضى قصيدة لاسماعيل الصيفى تحت عنوان أول الربيع . ولا أدرى كيف استقبل القراء هذه القصيدة . أما بالنسبة إلى فقد كانت نبوءة بشاعر كبير .

ليس من السهل أن يحكم الإنسان على المستقبل . ولكن هذا العمل الشعرى وحده كفيل بالدلالة على مدى ما يمكن أن يبلغه صاحبه إذ تفهم قدرته وقواه ومواهبه .

فاسماعيل الصيفى يعبر فى هذه القصيدة عن احساسه بأول نفحات الربيع . وهو يسجل بمعنى آخر التفتح البرعمى على الوجود .

استطاع هذا الشاعر أن ينفذ إلى مظاهر اليقظة الناعسة فى أطراف الحياة . أى أنه أختار أول الربيع موضوعاً يبدى فيه دهشته أمام التحولات التى تطرأ على العيش والإنسان . واستقرت أحاسيسه فى بوتقة وجدانية صار يمير بها لمحات التبديل والتغيير فى الحقائق والأشكال من حوله . فكان التفتح البرعمى سبيله إلى اكتشاف حقائق الحياة وأنماط الوجود .

الربيع يتقدم على صورة نداء . كانت الحياة صورة من صور العماء الغامض المجدب . كل شىء كأى شىء صمت راكد مخيم على أرجاء الوجود. ولكن صوت الربيع لا يلبث أن يشع على صورة غناء . وكما لو كان الساحر قد ألقى عصاه . فاذا بالعالم يلتشى لمقدم الربيع . وكان الجدب يعم الأرض ولم تكن هناك طيور . فما أن فتح الربيع فمه بالنداء حتى لبت

لغنائه الأطيـــار ولم يكد يمر براحتيه حتى انبعثت فى الكون الرياض . وتيقظ قلب الشاعر مع النداء .

الربيـــع الموقظ انســـاب إلى قلبي نداه
لم يكن فى الكون روض حـــين مرت راحتاه
لم يكن فى الروض طير حين طارت ريشتاه
لم يكن للطـــير شدو حين غنت شـــفتاه
ولقد مر على الصمت غنـــاء . . فمحاه
وانتشى العـــالم للســـاحر إذ ألقى عصاه
أترى طاف الربيع الكون ؟ أم طاف الإله ؟

ونداء الربيع لا يشمل الأرض والكون وحدهما . إنه ينبعث نبضا جديداً فى قلب الإنسان . أنه يدب بأطرافه فى كيانه . ويحيله بذلك من مرحلة لا تمييز فيها إلى مرحلة يعرف فيها معنى الخوف . فالربيع لا يدب فى الأرض كمجرد لحن وغناء . إنه يبعث التشويق فى فؤاد الآدمى . وهنا مع صورة التشويق يفطن المرء أنه لم يعد طفلا . فالطفل لا يشوقه شيء . يتحرك الطفل نحو الأشياء بدافع الاستحواذ والامتلاك النفعى . أما هنا بعد نفحات الربيع الأولى تصبح دوافع الحياة شيئا جديدا . إن ثمة شيئا اسمه الشوق قد بزغ فى خاطره وتألق فى عالمه . أصبح الكائن الطفل كائنا مشوقا يخاف ويعشق .. وعندئذ يفطن إلى أنه قد صار فتى .. فتى يشعر بما يغرى ويفتن ويصبى من مظاهر الحسن . فتى يرى فى الوجود إمكانيات لطموحه وأمله وحبه . فتى ينظر إلى الحياة بعين تهوى وتهاب . وتجتاحه نفحات الشوق فيغير ويبدل من عاداته . لم يعد يرى محلا واحدا للرضاعة بل محلات عديدة لم يعد يلمس الخدود عابرا بل يتمنى لو أدناها . إنها يقظة البراعم بعد شتاء قارس فى أرض قاحلة . إنها يقظة برعمية تشعرك بالفارق الهائل بين

ما كان وما هو كائن عالم مضمحل زائل اختنى خواؤه أمام طلعة النور فى عينى حواء .

وإذا بالموازنة بين عالمين تشتد . عالم مجدب مقفر وعالم سعى إليه دبيب الحياة. عالم فيه الوجدان طفل وعالم فيه الوجدان مقبل على شيء جديد اسمه الرغبة . عالم تستوى فيه الكائنات وعالم يظهر فيه الناس خائفة أو مخيفة راغبة أو مرغوبة بعيدة أو قريبة . بعبارة وجيزة كان العالم القديم لا مكان فيه ولا زمان فإذا بالفتى يفطن فى عالمه الجديد إلى الأبعاد . وبزوع الأبعاد يتعرف قلب الفتى على المعنى المتناقص الذى يحمله إليه الشوق حين يجتازه ويطوبه . ببزوغ الأبعاد يحس الشاعر بمعنى الدعوه الجذابة ومعنى الألم الخفيف الرقراق الذى يلم بفؤاده حين يجتازه الشوق .

الربيع الموقظ انساب إلى قلبى هتافه
فإذا الطفل فتى ، ويح الفتى ، فماذا يخافه
وإذا حواء فى عينيه إنسان يخافه
كيف يخشاها ؟ وهذا الثغر يغريه سلافه
كيف ينآها ؟ وهذا الخد يدعوه قطافه
إنه الشوق الذى اجتاح فؤادى وطواه
أترى يوحى الربيع الشوق . أم يوحى الإله

فى هذا الموقف تتغير استخدامات الناس والأحياء . وفى هذا الموقف أيضا تظهر على وجه الفتى ملامح الاستغراب والتساؤل . وأهم ما فى هذا الموقف هو لون جديد من الاحساس . أو بعبارة أخرى ضرب من البحث عن المجهول وعن معنى القدر . إنه يكتشف أن ثمة تمييزا فى الاحساس وأن ثمة انفراد باستلهام المشاعر . ويكشف رغم ذلك أيضاً معنى السهد والأرق . فوجوده مصوب نحو سواه من الناس . وقلبه هائم فى بحث مرير

عن هذا الساحر الذى ضرب قلبه بعصاه فبعث فيه الحياة وجعل للهم إلى خاطره سبيلا . إنه يسعى لمعرفة هذا الساحر الذى ضرب قلبه بعصاه فبعث فيه الحياة وجعل للهم إلى خاطره سبيلا . إنه يسعى لمعرفة هذا الساحر الذى أحال عدمه إلى وجود وقفره إلى رياض . إنه يود أن يعرف ذلك الساحر الذى فتح نوافذ السهد والمرارة إلى قلبه . فإذا به طيف الربيع البكر طيف ذلك الملهم الوردى . طيف تلك التى نمت الحب فى قلبه وأضفى عليه الله حلاوة الأمل المنشود . فى أول الربيع وساعات أول دقات القلب بنداء الحب . هناك حيث تدور أول التقاءات ليقظة البراعم على معنى الحب العاتى الجيل .

الربيع انساب فى نفسى إحساسا جديدا
لم « تعد حواء » أختى مثلما كنت وليدا
كلما أبصرتها أهفو ، وأخشى أن أبيدا
والمنى الحسناء والأحلام .. إن كُنت وحيدا
وعلى السهد يبيت القلب نشوان سعيدا
أهو الحب الذى نبئت عنه ؟ أم سواه
وترى شاء الربيع الحب ؟ أم شاء الاله ؟

* * *

ليت شعرى أين من تملك قلبى ومصيرى ؟
والحسان الغيد يملأن مقامى ومصيرى
كلما أبصرت احداهن ساءلت ضميرى :
« أتراها ؟ أم ستقضى العمر فى بحث مرير ؟
يقنع الناس ، ولكنك تهفو لكثير
طيفها الساحر كم أغفو ليبدو فأراه
الربيع البكر نماه . . . وحلاه الاله !

هنا فى النهاية يلم بالشاعر معنى التساؤل الميتافيزيقى عن المصير ودلالاته هنا يلقى الشاعر نفسه بعصاه فيلقف كل ما كنا نحفظه بقلوبنا من الآمال

فى بزوغ قدرة شاعرية نفاذة تجمع بين جوهر الشعر فى الشكل المتأنق الجميل والمعنى الراسخ التليد .

كل تهانئى يا اسماعيل .

٤ — أثرت العناء . . . وآمنت باللامعقول ! !

تقوم فكرة اللامعقول أساسا على ادخال التناقض فى مظاهر العيش العادية .يعنى أن اللامعقول يريد أن يدخل الشك إلى قلبك فى كل الضرورات التى يفرضها العقل . وهذه الضرورات هى التى تتولد فى نفس الانسان تحت تأثير الأشكال المألوفة وارتباطات الزمان والمكان . إن كل الافتراضات التى يسلم بها العقل مقدما من أجل تنسيق الحياة الاجتماعية لا تزال موضع الشك لأنها لا تخضع لقواعد وأسس نهائية . ليس هناك قوانين تسيطر على حياة الأفراد سيطرة كاملة بحيث تلزمهم بالتصرف على نحو معين . هناك عادات فقط . وهذه العادات وليدة العقل الجامد الذى يقبل أحد أمرين ويرفض الأوجه المتعددة لأية مسألة من المسائل . لذلك لجأ الانسان الحديث إلى الحواس يستلهم أعماقها وقدراتها على التنويع والتلون والتناقض من أجل تحرير الفكر من أسر الرؤية الواحدة .

يستطيع الحس جمع المتناقضات بينما يشعر العقل بالعناء إذا واجه معضلات الحياة المتعددة المتنافرة . يحاول العقل دائما أن يصفى تنافض الحواس بينما تظل الحواس جريئة جسورة فى استقبالها لمعطيات الرؤية المشاهدة .لذلك اتجه اللامعقول التى الحل يستقى منه ويحاول أن يشككنا عن طريقه فى كل ماجرى فى حياتنا مجرى العادة . ويحاول العقل الحديث أن يأخذ طابع اللامعقول من أجل الابقاء على شروط المدنية والحضارة. أن اللامعقول هو حماية الحياة فى مظاهرها الحديثة . فلو أخضعنا الحياة الحالية لكل شروط العقل وقوانينة لما أمكن التوسع فى آفاق المدنية .

وأحساس الانسان بالحضارة الحديثة هو الذى يدفعه التى الرضوخ لما قدلا يكون عقليا محضا . إذا كانت الحضارة قائمة أساسا على تناسق الجهود بين أفراد متعددين دون وجود ضرورة حتمية تفرض على كل منهم أن يلعب دوره باخلاص وأمانة فهى بالتالى تقوم أساسا على الثقة بعقول الآخرين . ليس هناك مايمنع العامل من أن يقبل بيديه القذرة على اعداد الشراب الذى يقدم إلى الجمهور. ليس هناك مايمنع المهندس من أن يتغاضى عن خلل ميكانيكى فى جهاز كهربائى . ليس هناك مايمنع السياسى من أن يفشى بأسرار حزبه. ولكن التعامل الاجتماعى يحاول أن يفترض الثقة مقدما من أجل التغلب على ضرورات الوضع الحاضر فى المدنية المعاصرة. المجتمع الحديث يفرض علينا الثقة بالسلوك على مستوى جماعى والثقة لا تعدو أن تكون ثقة . أى أنها لا تعلو الى مستوى القانون الملزم .

وحين تعرضت للامعقول فى مقالى عن العلم والفن والثقافة الذى نشر بمجلة الثقافة فى السابع من شهر يناير ١٩٦٤ (العدد ٢٥) قلت :

« كذلك الأمر فى مضمار الثقافة ، فكلما تقدمت الإنسانية فى شئون مدنيتها وظروف حضارتها اكتسبت خبراتها الثقافية صفة اللامعقولية حتى تتفادى الصدام مع المجتمع . فالثقافة هى الخبرة التى يكتسبها الانسان المثقف فى صناعاته وحرفته عند مواجهة المجتمع بكل ظروفه الفنية والعملية. ومن الناس من كان يظن أن الحضارة والثقافة من شأنهما أن يجرا الناس إلى عالم عقلى محض . ولكن العكس هو الصحيح . فلا بد من تغاضى الفرد عن كثير من الشئون الواقعية التى تجرى عليها سنن الحياة من حوله حتى يتماشى مع ظروف الثقافة التى يمثلها. واللامعقول هنا لا يقصد به ـ كما أساء الناس فهمه ـ الخروج على القواعد العامة فى كل شىء والشذوذ فى كل ما اصطلح عليه الناس فى العرف والتقاليـــد . المقصود باللامعقول هنا الاستسلام

للأحداث التي تمر بالفرد خلال حياته المدنية دون تمسك حرفي بمنطق الأشياء والواقع . فلو أراد المرء أن يتأكد من سلامته في كل خطوة يخطوها داخل المجتمع الحديث لما تمكن من مسايرة الأوضاع المعاصرة . ووجود الفرد في الحياة الحديثة مرتبط ارتباطاً وثيقاً بوجود الآخرين حتى لا يمكن التسليم بوجود الفرد وتطور ظروف معاشه إلا مع الاعتراف بوجود الآخرين والآخرون يكملون حياة الفرد في المجتمع على نحو لا يمكن إغفاله . وعلى الرجل المثقف أن يستشف دلالات الخدمات التي يشارك بها الآخرون في وجوده بطريقة إيمانية بحتة فيها كل دوافع التسليم والاتكال . فالمرء يأكل معتمداً على الآخرين ويأخذ الأدوية من الآخرين ويركب المواصلات التي يقودها الآخرون ويعيش حياة كلها تسليم بما يأتيه الآخرون في صميم كيان الفرد للمحافظة عليه والتطور به . أما الإنسان البدائي الذي لم تصل الثقافة إلى عقله وضميره فهو يعتمد اعتماداً كلياً على حواسه الشخصية في إقامة كل المسائل الحيوية في وجوده . وهو لا يعرف معنى لتوزيع المهام المختلفة على أصحاب الكفاءات والمواهب المتنوعة . إنه يؤمن بوجوده وحسب ويقاتل من أجل المحافظة على سلامة كيانه بكل الأساليب التي تضمن فرديته وحياته الشخصية .

« فاللامعقول هنا إنما هو الاضطرار إلى التسليم بما يصنعه الآخرون إلى جانب ما يبتكره الفرد كما لو كان المجتمع عبارة عن جوقة موسيقية يقوم كل واحد منها بالدور الذي يناسبه لاستكمال النغم أو اللحن الذي يشارك فيه المجموع . وكلما تقدمت ظروف الحضارة والمدنية ازدادت الثقافة اعتماداً على جهود الآخرين واحتاج المرء المرء إلى التغاضي عن كثير من مستلزمات الحياة الحسية للفرد واضطر إلى مجاراة كل الظروف التي تقوم أساساً على جهود الأفراد مجتمعين » .

فإذا قارنت بين الحياة ببلادنا وبين الحياة بأوربا على ضوء هذه النظرية

كانت هذه المقارنة طبيعية متماشية مع مقدمات البحث الذى أقوم به . أعنى أننى وضعت المقدمات النظرية فى ذلك المقال من أجل استقصاء النتائج التى وصلت إليها فى مقالى عن «هل يمكن قيام فلسفة مصرية» فقد جاءت النتائج مطابقة للأصول والنظرة الخاصة بى إلى حقيقة اللامعقول . الكلام عن اللامعقول فى مقالى المشار إليه هو استخلاص تطبيقى للقاعدة الأولى التى وضعتها فى مقالى الأول . وكلامى هنا فى المقال الأخير لم يحد عن تلك النظرة الأولى . ولا يمكن عزل بعض الكلمات فى النص المكتوب عن بعض الكلمات الأخرى لأنها تعبر عن فكرة كاملة واضحة . وإذا رفعت قلب هذا الكلام وهو قوام النظرية لتبحث فى مشابهات بين أطرافه مع كلام أحد الناس الآخرين فأنت تخل بالثقة المفروضة بين طوائف الجماعات الانسانية . لأنك بذلك توهم القراء بأننى لم أعد التمسح بما لا يمت إلى تفكيرى الخاص بصلة . وما قلته عن اللامعقول هو ما يلى :

« ويحتاج العمل أول الأمر إلى معالم تقليدية واضحة حتى يتسنى له الوقوف على قدميه يحتاج إلى خطط عادية وأساليب متبعة وأسس عامة إلى أن يتم له النمو وتتهيأ له الحياة . المفروض إذن أن تتقدم الاتجاهات واحدة واحدة داخل قنوات مطروقة وسبل ممهدة حتى تنشأ سليمة واضحة . بعد ذلك تتفق الأذهان عن المستحدثات الجديدة التى تبدو فى ظروف طبيعية مع سياق الأحداث والتى تحتمى وراء تجربة ضخمة فى ميدانها .

« فاكتشاف اللامعقول فى الفكر الغربى المعاصر أمر معقول مثلا اللامعقول هو نوع من الفرار من ضرورات العقل ومقتضياته بعد أن ظهر منطق العلوم بصورة قوية وبعد أن تقدمت الأبحاث فى المنطق الرياضى . إن العقل بأشكاله ونماذجه قد أثقل على روح الغرب منذ خمسة وعشرين قرناً ومن الذهن الأوربى بتجربة العقل المطلق أجيالا متعاقبة . ولكن مدنية اليوم صارت تفرض على ذلك الذهن أوضاعاً جديدة فى العلاقات

الانسانية كما أنها صارت تفسح المجال لتحقيق اللامعقول فى المعاملات العادية . ووكل القيم والفرض المستوحاة من المدنية الحديثة تجعل الانسان يتصرف بروح اتكالية مؤداها الاستناد إلى تجربة أوسع نطاقاً من تجربة الفرد الواحد أو العقل المدقق .

« وآن اليوم لهذا الذهن أن يتشكك فى لضرورات التى يفرضها العقل . فالعقل ليس سوى ظاهرة من الظاهرات التى يمكن للفكر الغربى الاستغناء عنها أو التى أصبح الانسان الغربى يستغنى عنها فعلا من أجل المداومة على الحياة فى ظروف معينة يعيش فيها . وحقيقة الحياة عنده أشد اطلاقاً وأكثر شمولا من تجربة العقل . والعقل نفسه ليس إلا حيلة من الحيل التى تستخدمها الحياة من أجل المحافظة على جوهرها . فالحياة نفسها أعم وأشمل من ظاهرة العقل وإذا تعارض العقل مع الحياة فالغلبة للحياة .

« وقد استنفد الانسان الغربى طاقة العقل شأنه شأن أى طاقة أخرى وصار يواجه اليوم طاقات أخرى لها أثرها فى تشكيل تجارب الانسان . أما فى بلادنا فتجربة العقل قصيرة ومحدودة ولم نكد نستنفد منها شيئاً . وابتداء تجاربنا الجديدة بفن اللامعقول غريب وغير مفهوم فأوضاعنا لم تكن تئن يوماً تحت ضغط العقل بل لم تكد تتفتح على كل آفاقه . ولم نشعر بعد بالمعاناة من وطأته واستعلائه وسيادته . وعملنا فى الفكر وفى الفن لا يزال وئيداً . »

هذا هو كلامى بأكمله . وهى نظرية متكاملة متماسكة فى تفسير اللامعقول على أساس معين . والثقة بعقول الآخرين لا معقولة بغير شك . ولكننا مع ذلك لن نخشى هذه الثقة التى فرضتها علينا أوضاع المدنية ذاتها . وعلى الرغم من لامعقوليتها فهى ضرورية فى كل المجالات وخاصة فى مجالات الاشتغال بالعلوم ولن نعدم من حين إلى حين من يبغى الإيلام كرد فعل

مباشر للأنتيكلايماكس ولن نعدم من يخون الثقة لارضاء النزوات . ومع ذلك فسنؤمن باللامعقول وسنفترض الثقــــة بالآخرين لأنها تنبع من احتياجات الانسان المعاصر لأنه لا حيلة له فيها . وقد جاء فى المثل : أذل الحرص أعناق الرجال ونحن لن يستذلنا الحرص وسنقول آراءنا فى كل مكان عسى أن يعود لفيف من الباحثين إلى العزف من جديد على أنغام متسقة من أجل هدف أعلى من المـآرب الشخصية .

٥ — صفحات لا تنسى فى تاريخ النقد :

تفضل الأستاذ يحي حق فلاحظ ملاحظتين على ماكتبته عن سعيد العريان لاحظ أولا أننى خصصته بالـكلام عن اتجاهه إلى الفنون الشعبية بينما كان رحمه الله أميل إلى القصص التاريخى ولاحظ ثانيا إننى لم أذكر شيئا عن كتابه « حياة الرافعى » على الرغم من أهمية هذا الجانب .

وسأسرد هنا ما يدور بخاطرى بشأن هاتين الملاحظتين . والأستاذ يحي حق مصيب فى ضرورة التفرقة بين الأدب الشعبي والقصص التاريخى . فالأدب الشعبي هو ما لم يسجله كاتب وليس له صاحب معروف . أما القصص التاريخى فلون من الأدب الذى يعتمد على وقائع وروايات تاريخية معروفة المصدر . ولا شك أن العريان قد استق قصصه التاريخية من المصادر التاريخية المعروفة . ولـكنه شغف بالأدب الشعبي إلى حد رغبته فى تضمين قصصه جوانب وظلال من السير الشعبية . والتمس العريان فى باب زويلة وقطر الندى بعض التصورات الشعبية لأحداث التاريخ مستقلة عن الوقائع الثابتة فى المراجع . فقد كان يدخل عنصر الأسطورة فى ثنايا أعماله وروايانه كما كان يضع ملامح التفكير الشعبي بين الأحداث الجارية محاولا بذلك خلق بعض الزوايا والأبعاد الفنية .

أما فيما يتعلق بما سجله العريان عن تاريخ الأدب فى الفترة السابقة على

فترتنا فقد أحجم قلمى صراحة عن التعرض لها . والسبب فى ذلك ليس العريان نفسه . ففضل العريان فى ذلك كبير جدا . إنما هو الموضوع ذاته . فأنا أشعر بحرج شديد كلما جاء ذكر الرافعى على لسانى . لقد كان إعجابى بالمرحوم محمد سعيد العريان كبيرا بسبب أسلوبه ومنهجه وطريقته فى سرد الأحداث الأدبية كما وردت على صفحات كتابه « حياة الرافعى » . ولكن الرافعى نفسه لا يزال مشكلة مشينة فى أدب الفترة السابقة . وهو مثل من الأمثلة التى ينبغى أن يعرفها شباب هذا الجيل لتحاشيه . فقد كان نمطا غريبا من أصحاب الأقلام .

والأجدر بنا أن نسوق مثلا من أمثلة النقد التى أوردها الرافعى فى كتابه « على السفود » ليحكم عليه شباب اليوم ممن لم يقرأوا الكتاب . وقد صدر كتاب على السفود كمقالات فى مجلة العصور قبل سنة ١٩٣٠ ، ثم قام اسماعيل مظهر بطبعه فى كتاب كامل بعد ذلك التاريخ بقليل . وقدمه اسماعيل مظهر بقوله : « كان السبب الأول الذى حدا بنا إلى نشر مقالات « على السفود » أن نرضى ضميرنا بأن نفسح المجال لعلم من أعلام الأدب وحجة ثبت من رجالات هذا العصر (الرافعى) أن يعبر عن رأيه فى صراحة وجلاء فى أديب امتاز بين الأدباء بشىء من الصلف عرف به وبقدر غير قليل من الزهو بالنفس والاغراب فى تقدير الذات (العقاد) . . . تلك الأشياء التى لا تسكن نفسا إلا ويطلقها العلم ثلاثا ، ولا تحل بشخصية إلا وتنفر منها الرجولة نفورا ولا تغشى عقلا إلا وتكون دليلا على انحرافه وتفكك الثقة به .

« وعسى أن يكون السفود مدرسة تهذيب لمن أخذتهم كبرياء الوهم ومثالا يحتذيه الذين يريدون أن يحرروا بالنقد عقولهم من عبادة الأشخاص ووثنية الصحافة فى عهدها البائد » .

ولا مانع أن نذكر هنا واقعة تاريخية هامة وهى أن العقاد نفسه هو

الذى رشح اسماعيل مظهر بعد ذلك لعضوية مجمع اللغة العربية وأن العقاد قدمه إلى المجمع فى خطاب طويل عرف فيه بمزاياه وأفضاله على العلم والأدب واللغة يوم دخوله مجمع اللغة . ورثى العقاد اسماعيل مظهر يوم وفاته رثاء حارا ذكر فيه كل مآثره وأبرز شخصيته فى عيون أبناء هذا الجيل كما لم يفعل أحد من الكتاب .

وسنختار الآن نموذجا من كلمات مصطفى صادق الرافعى فى كلامه عن العقاد على صفحات كتابه على السفود ، قال الرافعى غفر الله له :

« والعقاد وان زور شأنه وادعى وتكذب واغتر ومشى أمره فى ضعفاء الناس بالتنطع والتلفيق والايهام فإن حقيقته صريحة لن تزور وسرقاته مكشوفة لن تلفق . وإنما ترجمنا حكم هذا الكلام ونقلناه من لغة الأغلاط والسرقات والحماقات الى لغة النقد . فبهذا كشفنا عن غرور ملفف ودعوى مغطاة وانتقدنا فيها الكاتب الشاعر الفيلسوف عباس محمود العقاد . وما من أديب يحسر أن يظن فى هذا العقاد الا أنه كاتب جرائد يحسن صناعته ويستجمع آلاتها من الاطلاع المتنوع والترجمة ثم .. ثم الصفاقة والمكابرة والكذب السياسى ثم الدجل العالى الصحافى الشرقى :

« يقول جول لمتر الناقد الفرنسى المعروف : ولا أكاد أفرغ من كتاب أقرؤه حتى يذهب بى الانفعال مذاهبه حزنا وفرحا وقد اضطرب من شدة السرور كأنما خالطنى ذلك فى اللحم والدم .

« أحذف هذا الشعور النبيل القائم على الفهم والحق وعلى القلب والعقل وضع فى مكانه الأم شعور وأخزاه يخرج لك « عباس العقاد » الجلف الحقود المغرور . على هذا الأصل يجب أن يعرف الناس هذا المخلوق المسمى العقاد . واذا صح ما كتبته عنه جريدة الأخبار وعن منبته .. فان من يصح فيه مثل ذلك يظل العالم كله فى نظره كالشارع الذى

يلقى فيه لقيط . ولكن الحق حق فان العقاد يجيد إجادة حسنة فى فرع واحد من الكتابة وهو ما يجرى فيه اللؤم والحقد وما يكون بسبيل من الدناءة وسقوط الكرامة . فما نظنه يعدو معنى كعنى عربة الكنس لأقذار السفاهة التى يتلقاهم بها .

« يقول العقاد :

لعينيك يا شيخ الطيور مهابه   يفر بغاث الطير عنها ويهزم

فأية قيمة للمهابة التى تفر منها ضعاف الطير ؟ أو ليس المعنى الطبيعى الشعرى هو قول القائل :

وكل باز يمسه هرم   تخرى على رأسه العصافير

« ويقول تحت عنوان الليل والبحر :

ضل هادى العيون واحلولك   الليل فلا فرق بين أعمى وهر
ولهذا الظلام خير من النور   إذا كنت لا ترى وجه حر

« هنا تظهر سخافة العقاد بأجلى مظاهرها . فكلامه لئيم وأسلوبه لئيم وسرقاته لئيمة . يريد أنك ما دمت لا ترى وجه حر من الناس فالظلام خير من النور . ألا ما ألأمها ما ألأمها . ألا يغور هذا المتشاعر فى الأرض وهو يعرف أنه يسرق الأم سرقة من قول القائل :

أتمنى على الزمان محالا   أن ترى مقلتاى طلعة حر

هل عرفت الآن سخف العقاد ولؤم شعره وركاكة بيانه المتهدم وإنه يمشى فى الشعر على رجلين من الخشب . أعرفت الآن أن هذا السخيف لص يسرق من الجوهرى ويبيع فى سوق الكانتو ؟ وفى صفحة ٣٧ يزعم المتشاعر أنه يعارض ابن الرومى . ولعمرى لو بصق ابن الرومى لغرق العقاد فى بصقته .

وانظر قول أحد الشعراء :

الهجر ظمآن فى فؤادى اسقوه بالله من سلامه
ما كان إلا نهار حب لما مضى صرت فى ظلامه

واقرأ قول العقاد :

إنى إلى الرعى من عينيك مفتقر
يا ضوء قلبى فان القلب مدجان

ألا تشعر أنك بعد الأبيات الأولى سقطت من علو ألف متر إلى بيت العقاد فلا تتمه حتى تقول آه آه : الإسعاف الإسعاف . وهل من يغلط ثمانى غلطات فى بيت واحد مع سخافته التى هى الغلطة التاسعة يمكن أن يسمى شاعراً أو أديباً إلا فى رأى الحمقى وفى رأى نفسه إذا كان من الحمقى .

نحن بعون الله لا نضرب دائما إلا ضربات قاضية ولا نعرف هذا النقد المخنث الذى تراه فى الجرائد مما ليس فيه إلا الثرثرة . وسيرى العقاد أنه يدعى الأدب العربى سفاها وأنه فى تمييزه غبى غبى غبى لا يساوى شيئاً إلا عند غبى غبى مثله . اللهم إنك تخلق ما نفهمه وما لا نفهمه وقد يكون العقاد بقة انسانية رزقت هذا الطول هزؤا بها ونحن لا ندرى » .

وبعد فهذه صفحات لا تنسى وهذا أسلوب فى النقد لا يغيب عن ضمائر الناس .

نقد أبحاث العدد (٥) من الآداب البيروتية

مايو (١٩٦٥)

لا أستطيع أن أشرع فى مراجعة مقالات وأبحاث العدد الخامس سنة ١٩٦٥ من الآداب دون أن أتف وقفة معينة لدى خطاب سهيل أدريس إلى سارتر . فهو خطاب مهذب ولكن فى وعى ، دقيق ولكن فى أريحية وكرم . إنه يمزج تجربة الرجل العربى العادى بمأساة العربى المثقف ، ويخفى المرارة ليبتسم ابتسامة الإنسان الكريم العطوف الودود إزاء من يملكون القدرة على فهم المشاكل فهماً موضوعياً .

وإنى لأنتهز هذه الفرصة لأسر إلى الدكتور سهيل أدريس أن دعوته لسارتر لزيارة بيروت هى خطوة ايجابيه حقة . لأن قضايا الشرق العربى لا تزال غير واضحة لدى فيلسوفنا الوجودى الفرنسى . لا أشك فى أن سارتر يلم إلماما جيداً بالقضايا التى يتصدى لها . ولكننى لا أزال أشعر بأن معلوماته عن الشرق العربى لم تتجمع لديه من مشاهد واقعيةومن أشخاص جديرين بالثقـة . ومن ثم فان دعوته على النحو الذى وصفه الدكتور سهيل أدريس هى دعوة ذكية سليمة ملائمة لطبيعـــه سارتر الشخصية . وهناك أشياء كثيرة نريد أن نقولها لجان بول سارتر .وأولها وأهمها هى أن يفصل بين مشكلة العنصرية ضد اليهود وبين مشكلةفلسطين كوطن . ومهما يكن الغرض المنشود من وراء التقدم والتصنيع داخـل اسرائيل فان هذا الغرض ذاته لا يدحض حق الإنسان العربى فى تلك الأرض . وسارتر هو نفسه الذى لم يشأ إطـلاقا أن يضحى بالإنسان فى سبيل أى غرض من الأغراض التى تبتدعها عادة مجتمعات الظلم والتعسف وحكومات السيطرة باسم صالح المدنية أو صالح الدولة أو صالح المذاهب الاقتصادية المختلفة .

أما مقال فؤاد الركابى عن الاشتراكيه العربية فأريد تهنئته عليه لما فيه من وضوح وصدق وإيجابية وعدم مغالاة . وليس فى المقال ما أرجوه عادة فى مثل هذه المسائل من تفكير جزئى وإن تمتع بالتفكير التحليلى . كنت أتمنى أن يضحى قليلا بالواقعية من أجل الامساك بتلابيب القضايا الجزئية المتصلة بالتطبيق الاشتراكى وكنت أتمنى أن يكون جريئاً فى مناقشة الايديولوجيات على المستوى الذى تلتقى عنده آمال المثقفين والعمال والفلاحين العرب على السواء . والجرأة تعنى ها هنا محاولة التقريب بين التفاصيل الايديولوجية وبين الناس عموماً . وذلك هو الباب الذى أرجو أن يكون مقاله هذا عن الاشتراكية العربية مقدمة أو توطئة له .

فقال الاشتراكية العربية لفؤاد الركابى لا مأخذ عليه من حيث هو فى ذاته . وهو معالجة جادة طيبة لهذا الموضوع مليئة بالحقائق وباللفتات القوية الحية . ولا يملك المرء إلا أن يسلم معه بكل ما يقول . فيحاول أن يؤكد دور المجتمع العربى المتطور من ناحية والجماهير العربية التى برزت فى الوقت الحاضر من ناحية أخرى ثم الوعى الاشتراكى الذى أصبح قوة فعالة مؤثرة فى كثير من قطاعات الشعب من ناحية ثالثه . ويأخذ بالتالى فى تحليل هذه الجوانب الثلاثة تحليلا دقيقاً مخلصاً .

فمن الناحية الأولى يؤمن بتأثير المجتمعات البشرية وتجاربها وتاريخها وظروفها الذاتية والموضوعية على الايديولوجيات التى تتمسك بها .

ومن الناحية الثانية يرى أن القهر والاستغلال والتناقضات قد أدت كلها يوماً بعد يوم إلى تطور النضال الشعبى فى مدارج الفكر وعلى صعيد الوعى حتى بلغ الدرجة اللازمة من الوعى والعمق .

ومن الناحية الثالثة لم تعد الاشتراكيه فى الوطن العربى مجرد أفكار

واتجاهات نظرية وإنما أخذت طريقها للتطبيق ضمن الظروف الاجتماعيه التى تتميز بها الأمة العربية اليوم .

على أننى أحسست بأن كلامه عن أنواع الاشتراكيات وعن العناصر المشتركة فى الاشتراكيات وعن الأهداف الخاصة بالاشتراكية عامة يحتاج إلى مقال آخر يعالج فيه هذه النقطة بجرأة أكبر . لأن المفروض أن يسعى المفكرون العرب إلى اكتشاف حقيقة كيانهم الذى ترتبط به المفهومات الأصلية فى الأطار الاشتراكى العام . لابد من خلق الضرورية المذهبية فى تلاحمها مع احتياجات الانسان العربى المعاصر وطبيعته . ولا بد أن تأتى الحتمية أيضاً من ملابسة المفاهيم لمشروعات الانسان العربى بحيث تستحيل إلى قوة فارضة الى جانب القوى المؤثرة والقوى الفعالة والقوى الانتاجية . ولا بد أيضا من أن نتحاشى الوقوع فى عملية ربط اقتصاديات العرب الاشتراكية بالأوضاع التى تتردى فيها اقتصاديات الشعوب الأخرى . فهذا من شأنه أن يجعل مواقفنا الاقتصادية ونظرياتنا الخاصة بنا متعلقة بافتراضات نبينها فيا بيننا وبين أنفسنا عن اقتصاديات العالم . وهو الخطأ الأكبر الذى تردت فيه الماركسية اللينينية .

* * *

ويحسن انتقالنا الآن مباشرة الى مقال الدكتور جورج حنا عن تشرشل فى ميزان التاريخ حتى نأتى على موضوعات السياسة جملة واحدة على أننى لا أكتم الدكتور جورج حنا أننى امتلأت بالحرج أثناء قراءة مقاله . والسبب فى ذلك هو اننى لم أدرك سياق القضية . هناك بعض أوليات متصلة بالموضوع . وكان ينبغى أن أن يحيطنا الكاتب علماً بها . وبغير هذه الأوليات لا يمكن متابعة القضية التى يعرضها الكاتب . فقد كان ممكناً ولا شك أن يحدد الكاتب الأطار الذى يتناول شخصية تشرشل فيه .

وكان فى امكانه أيضاً أن يجتزىء أحداثاً تاريخية معينة وتفاصيل شخصية يساعدنا بها على فهم منطق القضية التى يعرضها . وعلى الرغم من أنه قد بدأ كلامه بقوله : « يموت الرجل .. ويتسلمه التاريخ .. ويضعه فى ميزانه فيسجله فى السجل الذى لا تمحوه الأيام ولا السنون .. فى المحل الذى يستحقه .. لا أكثر ولا أقل » ، فقد استمر فى سرد أحكام عامة وبقيت مع ذلك كل نتائجه فردية متصلة بشخص تشرشل . ولست هنا فى معرض المدافع عن تشرشل ولكننى أدافع عن مهنـــة الكتابة التى تتطلب عادة حيطة أكبر . وكنت أتمنى أن أقرأ مقالا جيداً فى تعديد الجوانب المظلمة من شخصية تشرشل . ولا يستطيع الكاتب أن يتقدم بمثل هذا المقال إلا إذا استند الى وقائع حقيقية تبعث على الاقتناع وتملى الرأى على قارئه وأوضح مثل على ما أقول هو ما جاء بصدد علاقة تشرشل بقضية الصهيونية . فالدكتور يتحدث عنها كما لو كانت موضوعاً شائعاً معروفاً بتفاصيله وأخشى أن يكون الدكتور جورج حنا قد افترض فى قرائه معرفة التاريخ علماً وعملا . وبهذا جاء مقاله بلا أوليات .

* * *

بقى الآن أن ننظر فى البحوث الأدبية الثلاثة الأخيرة . أما مقال « فن عمر » للدكتور النويهى فقد تعرض لنصفه الأول ناقد بحوث العدد السابق على العدد الماضى . ولذلك أحصر كلامى فى النصف الثانى الذى نشر بالعدد الأخير من الآداب . ولعلى لا أبالغ إذا قلت إن الدكتور النويهى قد اكتشف نفسه فى هذا المقال . لقد كنت أجد دائماً تعارضاً بين الأسلوب والمنهج الذى يتبعه الدكتور محمد النويهى وبين الموضوعات التى يعالجها . ولم تحتضن كلماته أفكاره كما احتضنتها فى هذا المقال . ولكم تمنيت عقب قراءة هذا المقال أن يراجع الدكتور النويهى كل آثار الجاهلية الشعرية فيقدمها

لنا على هذا النحو . مع رجاء واحد وهو ألا يفرض على القارىء كل افتراضاته التي يستخرجها من الأحداث والصور .

لقد بدأت اللغة تعزل فنون الشعر القديمة عن ثقافة العربى المعاصر . وقام الدكتور طه حسين بمجهود طيب فى إزالة مشاعر العزلة فيما يتعلق بالشاعر العربى أبى العلاء المعرى فى كتابه الصغير « صوت أبى العلاء » . ولاشك أن الدكتور النويهى قد قام بمجهود نقدى تحليلى إلى جانب مايصح أن نسميه ترجمة الشعر العربى القديم إلى العربية الحديثة . ولكن على أى حال فإن الأمر يستحق الجهد ويتطلب صبراً كبيراً فى تقريب اللغة القديمة إلى القارىء المعاصر . وأتمنى ألا يكون تطفلا منى عرض هذا المشروع برمته على الدكتور النويهى الذى أثبت قدرة فائقة على التحليل فى هذا المقال . ذلك أن المتعة فى قراءة تلك اللغة الوعرة (التى لم يتميز عمر بالذات بالكثير منها) لا تعادلها متعة ولا تدانيها عملية أدبية بحتة من حيث وصل الماضى بالحاضر . وأرجو ألا أكون قد ظلمت الدكتور النويهى بتقديرى الخاص لهذا المقال ، فالواقع أننى قرأت أكثر مقالاته فى السنتين الأخيرتين ومعظم كتابه عن قضية الشعر الجديد . ولكننى متخلف فيما يتعلق بقراءة دراساته المتعلقة بالنقد والأدب ولعله قد بلغ فيها الشأو الذى بلغه فى مقال عمر دون أن أحيط بذلك علماً . فإذا كانت فرحتى بقراءة بحثه عن عمر فرحة متأخرة فعذرى أمامه واضح .

ومقال نعيم حسن يافى عن التطور الفنى لشكل القصة السورية القصيرة مقال جيد . فقد استفدت منه فائدة كبيرة فى الإلمام بتطورات القصة القصيرة فى وطن عربى . لقد سد هذا المقال نقصاً كبيراً فى معرفتى الشخصية بالأدب السورى وإن كنت قد احتطت للتقسيمات التى وضعها السيد يافى . ولا أستطيع الآن ، وقد وقفت من بحثه موقف المستفيد ، أن أقف موقف الناقد أيضاً من كلامه . كل ما يهمنى أن أقوله بصدد

هذا البحث هو حاجتنا الماسة فى التعرف مستقبلا (على صفحات الآداب) على جوانب الآداب العربية فى الأوطان المختلفة بنفس هذه الروح وبنفس هذا الوضوح والدسامة . كما أننى أرجو أن يكون هذا المقال نواة كتاب كامل حتى يلم القارىء بتفاصيل النماذج والأمثلة المشار إليها وحتى تمكن مشاركته فى الرأى .

وكلام الأستاذ نعيم حسن يافى يلم بأطراف القضايا القصصية إلماماً دقيقاً ويعرف عيوب الكتابة القصصية . وهو لا يكف عن الإشارة والمقارنة والنصيحة والاعتراض فى أسلوب علمى جاد . وتدل جملة التفاتاته على وعى وفهم كبيرين . فهو مثلا يقول : «ونحن نرفض فى كل هذه الأحوال وفى غيرها أن نعادل الشكل القصصى بالأسلوب . نرفض أن يكون الأسلوب وحده — والإنشائى منه بخاصة — كما يلح الكثير من كتاب الفترة ، هو عماد حكمنا على القصة القصيرة وخلاصة تقويمنا لها . إن ثمة فرقاً كبيراً بين الأسلوب والشكل الفنى . إن الأسلوب شىء شخصى يتعلق بالكاتب ذاته أما الشكل فشىء يتعلق بالعمل نفسه . وتبدو الشخصيات القصصية غير ناضجة لم تستكمل لحاتها الإنسانيةالمفردة . . الخ» .

* * *

ولا يسعنى أيضاً إلا أن أظهر اغتباطى بمقال الدكتورة عقيلة رمضان عن فن القصة عند هنرى جيمس . وليس لى فيه سوى ملاحظتين : الأولى أن الدكتورة عقيلة لم تسع لشرح الواقعية التى تميز بها فن جيمس . فالواقعية كلمة لم تعد تحدد شيئاً اليوم فى مجال الفن ، وقولها : « إن واقعية جيمس تتصل بسيكولوجية الأفراد والجماعات » لايضيف أى تفسير إلى كلمة الواقعية ولا يلقى أى ضوء على ماهية هذه الواقعية . كان ينبغى فى مثل هذا الموقف عقد مقارنات كثيرة تحدد مكانة جيمس بين أصناف الواقعية الكثيرة . ولا يكفى أيضاً الإشارة العابرة إلى فن كل من ديكنز وثكرى .

والملاحظة الثانية هي أن الدكتورة لم تنجح فى معاونة القارىء على وضع هنرى جيمس فى التسلسل التاريخى المناسب فيما يتعلق بفن القصة وهذه الأشياء لاتحتاج عادة الى تفصيل طويل أو سرد كبير ولكنها تعتمد فى الغالب على اشارات توضح وضعية الكاتب بالنسبة إلى من سبقه وبالنسبة إلى من تلاه فى غير افتعال .

بقى أن أشكر الدكتورة عرضها الطيب لأفكار هنرى جيمس والأصول النقدية التى ظل يعتنقها .

* * *

وبقى أيضاً أن أشير إلى بحثى عن نقد أير للمذهب الوجودى . ذلك أنى أود بهذه المناسبة أن أذكر أموراً كثيرة أتمنى أن تكون واضحة لدى الذين يتناولون موضوعات الكتابة الفلسفية :

أولا : أنى أحببت بكتابة هذا المقال أن أشرح أسلوب النقد الذى يتبعه الدارسون والباحثون الواثقون من عملهم فى ميدان النقد عادة . فكثيرون من الكتاب يهاجمون المذاهب الفلسفية وخاصة الوجودية بأسلوب رخيص معيب . وقد شئت بعرض النقد الذى وجهه أير إلى الوجودية أن أضع أمام القارىء أهم نقد فى الفلسفة من ألد أعداء الوجودية ورغم ذلك فهو لا يحمل كل ألوان الانفعال التى تصحب عادة كتابات النقد الفلسفى عندنا . وأظن أن مثل هذا النقد على ضعفه يمثل أرفع ما أمكن توجيهه إلى الفلسفة الوجودية من انتقادات .

ثانياً : أود أن يعرف كتاب البحوث الفلسفية أن النقد عملية أساسية فى البحث الفلسفى ذاته . ولابد أن يرتفع الناقد إلى منطق الموضوع الذى يود مهاجمته حتى لايبدو فى صورة العابث . وأهم ظاهرة فى نقد أير للوجودية هى أنه لايلتقى معها على أرض واحدة .

ثالثاً : ليس هناك من شك فى فائدة البحوث التى تستعرض بأمانة نقد كل فيلسوف لسواه من الفلاسفة . ولا يفسد ذلك إلا روح المغــــالاة والشطط. وسوف أقدم قريباً أيضاً إلى القراء وجهات نظر الفلاسفة بعضهم فى مذاهب بعض بالصورة التي توضح جوانب كثيرة من غوامض الأوضاع والأفكار .

رابعاً : يؤسفنى أنى لم أستطع أن أتدخـــل أثناء عرضى لنقد آير واعتراضاته بالنسبة إلى الفلسفة الوجودية لأننى حاولت فى الواقع أن أتقدم بوثيقة مستوفاة لموقف آير بوصفه أكبر من يمثل الجانب المعادى للتيار الوجودى. ولكننى شعرت دائماً بان القارىء كان دائماً شديد الانتباه إلى النقص الظاهر فى اعتراضات آير من حيث تعاميه عن جوانب كثيرة فى الفكر المعاصر . هذه الجوانب هى التى تكون فى العادة محور التجاهل لدى النقاد من المذاهب الأخرى .

خامساً : إن الفلسفة المطمئنة إلى ما تعمله لا ترتاع أمام النقد بل تحبذه وتشجعه لأنه السبيل الوحيد إلى استطلاع وجهات النظر المغايرة من ناحية وإلى التقدم الفكرى من ناحية أخرى .

نقد قصص العدد «٧» من الآداب البيروتية

«أغسطس ١٩٦٥»

نشرت «الآداب» فى عـــدد (٧) سنة ١٩٦٥ أربع قصص أولاها للدكتور سهيل إدريس واسمها «التفاهة»، وثانيتها للدكتور عبد الغفار مكاوى واسمها «يونس فى بطن الحوت»، وثالثتها للسيد جمال الغيطانى واسمها «رسالة فتاة من الشمال»، ورابعتها للسيد أنور قريطى واسمها «ولم تتم الولادة». والقصة الأولى من لبنان، والثانية والثالثة من القاهرة، والرابعة من سوريا. وأعتقد أن الإشارة إلى الإقليم لها دلالتها فيما يتعلق بالمناخ الذى صدرت عنه كل من هذه القصص.

ولا شك فى أن هـذه القصص جميعاً ثمرة من ثمار العصر الذى نعيش فيه. ولذلك نلمح فيها ذلك العنت الذى نلقاه فى حياة هذه الأيام بين الربوع التى ظلت أمداً طويلا مسرحاً للهدوء والسكينة والاستتباب. ويريد الكاتب أيضاً أن يشيع هذا العنت نفسه فى قلب القارىء. ولذلك يعقد من الأسلوب ويختصر من اللقطات ويوجز من الإشارات ويلغى الفواصل بين المواقف حتى تحس بالحيرة أحياناً عند المتابعة. وهو يلزمك بأن تتابع أسلوبه على مضض كيما يشغل انتباهك وكيما يفرض عليك الانتباه القوى والعنت النفسى.

وقد تؤدى طريقة الكتابة هذه إلى غير قليل من الإرهاق. ولكنها تتيح السرد أحياناً فرصة الإفلات من عيون الرقباء. تفسح هذه الطريقة فى السرد فرصاً كثيرة أمام الكاتب لينقل إلى القارىء بعض الأحاسيس الخفية. بل يستطيع الكاتب أن ينقل إلى القارىء بعض الرسائل التى

لا يجرؤ على إبرازها فى الأسلوب العادى الهادىء . وسأضرب مثلا عرضياً من قصة جمال الغيطانى الذى قصد إلى هذا قصداً فى غضون قصته حين بدأت عباراته تتوالى بأسلوب تأثرى فى آخر فقرة . قال : الشوارع . المطر . . المدارس .. الصحف . . إلخ . . . وأراد بذلك أن يكوم الإحساسات وأن يشغل القارىء حتى لا ينتبه إلى ما يقوله إلا خلال نظرة فاحصة : العبيد العبيد .... يهمنى أن . . العبيد العبيد . . تصمد وتصمد

ولأبدأ إذن بالحديث عن هذه القصة . هذه هى قصة جمال الغيطانى رسالة فتاة من الشمال . وقد استخدم فيها الكاتب أسلوب التنقيط التأثرى كما حاول متابعة ماكان سلامة موسى يسميه الأسلوب التلغرافى . والقصة فى عمومها ناجحة على الرغم من أنها انطباع فج لم يرتفع الى مستوى التجربة، ويثير الانطباع الفج إحساساً قوياً دافقاً ودفاعاً من المشاعر الوجدانية التى تضخم عمل الكاتب فى نظر نفسه . ولكنها قلما تثير نفس الأجواء لدى القارىء . وهو عيب ظاهر فى كل آدابنا التى تقف دون التجربة الحقة .

ولا أود أن أستمر فى الكلام عن هذه القصة قبل أن أشير إلى خطأ وقع فى تركيب صفحاتها . فجاء قلب القصة فى الصفحة التالية للصفحة التى جاءت فيها نهايتها مما قد يفسد على القارىء متابعة موضوعها . ولعل الكاتب قد شاء أن يخط صورة لأوضاع مر بها هو وبعض صحبه . ولا شك أنه عثر فعلا على موضوع . ولكنه لم يرتفع بالموضوع إلى مستوى التجربة القصصية ومن هنا كانت متابعة القارىء لها متابعة بليدة . غير أنه تغلب على البلادة بالتنقيط التأثرى الذى يفرض عنت الانتباه على القارىء . وتغلب على فجاجة الانطباع بهذه الصورة الديالكتية المتناقضة بين الحرية وأسر القيود وبين الشمال والجنوب . . . بين بياض الثلج ووهج النور الساطع .

وهكذا نجحت القصة فى يد جمال الغيطانى على الرغم منه . فما كان

يريد لها نجاحاً أدبياً . إنها شكوى لم يبعث بها إلى أحد لأنه لم يعد يؤمن بأحد ويشيع تداخل العبارات ألواناً من الأحاسيس البدائية التى تشبه إعلانات السينما أكثر مما تصور العناء الحقيقى فى داخلية الفؤاد . ومن هنا وقفت دائماً أتحسس الوهج فيما يقول ولا ألقى الظلال . ولا شك فى أن انطباعه مرير ولكنه لم ينتقل به إلى مستوى التجربة .

ولعلى أستطيع أن ألقى ضوءاً أكبر على هذه القصة إذا قارنتها بالقصة الأولى للدكتور سهيل إدريس . تمثل قصة الغيطانى فى الحقيقة مجموعة من الملاحظات الواقعية المبنية على تخطيط سابق ، وهذا نابع من طبيعته الشابة المندفعة فى غير حصافة الفكر والمعرفة . إنه يؤمن بالمبادىء . والمبادىء عنده هى التى تحرك الأحداث والوقائع وتفترض كل المنحنيات التى تسير فيها القصة . أما عند سهيل ادريس فالموقف هو الذى يجزم بتتابع الألفاظ والعبارات والصور .

هذه فيما أعتقد نقطة هامة فى تفسير نوعين من القصة : القصة الواقعية الانطباعية والقصة الوجودية ذات الموقف . تعتمد الأولى على التلقائية فى الأحاسيس وتعتمد الثانية على النضج فى التجربة . كذلك تعتمد الأولى على الترتيب المذهبى بينما تعتمد الثانية على التصرف المتجاوب مع الظروف تقر القصة الأولى العمل المبنى على المبدأ وتقر القصة الثانية العمل الذى ينكر كل مبدأ . المبدأ فى القصة الثانية هو ماهية الحدث الذى يجرى بالفعل .

ويجب قبل مطالعة قصة سهيل ادريس أن نعرف التفاهة بمعناها العربى القاموسى . التفاهة فى الطعام هى مالم يكن له طعم الحلاوة أو المرارة أو الحموضة . وأسلوب القصة سلس رصين مخالف لأساليب القصص الأخرى . إنه أسلوب الكاتب المالك لناصية التعبير . . . أسلوب مشرق لاعنت فيه . فهى من ناحية تشير إلى جو فكرى ملىء بالتجربة الحقة .

وبغير هــــذا الجو الفكرى يمكن إلحاق طريقة الكاتب فى الرواية بتلك الأساليب التى عرفناها منذ ثلاثين أو أربعين سنة فى مصر فى رواية القصة القصيرة .

وأسلوب الكاتب الأدبى هو أحد أسرار هذا التقارب مع قصة العشرينات والثلاثينات بمصر إنه أميل إلى أن يكون أديباً من أن يكون كاتباً . قصة سهيل ادريس أقرب إلى قصة الأديب منها الى قصة الكاتب . ولكنه التقط خيط الاشكال الروائى المعاصر من الإحساس بالذنب منذ سطوره الأولى . فالشخصية القصصية رجل يجلس بمقهى حديث تترددعليه السيدات ويجاس هو نفسه إلى منضدة يسند إليها أوراقه ويكتب عليها . ثم تبزغ فجأة احدى النساء ومعها طفلاها.وهى تعرفه ، ولا ريب فى أن هذه المفاجأة كما يروى المؤلف الأديب قد أحرجتها . ومن هنا نبعت تلك الحمرة على وجنتيها . ولا يلبث أن يستيقظ الكاتب فيمضى يقول : وأصبح على يقين أنها ما كانت تقصد هذا المقهى لو خامرها ظل من شك فى أنها قد تراه هنا . وانتهى إلى الإحساس بما يشبه الذنب لحضوره فى هذا المكان .

هنا بزغت ظلال فكرة الكاتب. أو هنا فرضت الكتابة نفسها بجوها الفكرى على المؤلف وإن بقى التناول أديباً . ذلك أن المشكلة تكمن أساساً فى تجربة يحياها الكثيرون ممن يعيشون فى ظروف اجتماعية مضطربة أو فى ظروف عقلية ونفسية متفاوتة . وهذه التجربة هى تجربة التقارب العاطفى الذى لا ينتهى بالزواج،وعاش هذه التجربة آلاف من أبناء البلاد العربية . ويحاول الكاتب أن يلقى بعض التبعة على الفتاة لأنها ترضخ لما تفرضه عليها ظروف المجتمع الذى تعيش فيه . إنها لا تقاوم الظروف وتنساق لأمور المعاش العادية التى تجرى من حولها وتفرض عليها الزواج ممن لم تواعده على الوفاء والزواج .

ولكن لا يلبث الكاتب أن يكتشف معنى الذنب لدى الرجل الذى ينشغل عمن يحب بمن عداه أو بما عداه فى الفترة الحاسمة التى تتوقع فيها أية إشارة تتطلع فيها لأى مبادرة من ناحيته. ويعود هو فيندم وتعود هى فتأسى لما فات. وهنا يستشعر الكاتب معنى الألم لصراخ الطفل حين يقع على أنفه ويسيل منه الدم. فهذا الطفل نفسه كان يمكن أن يكون ابنه. وهنا يبزغ المعنى الأصيل فى الإحساس بالذنب حين يتصور المرء أن أبناء الناس جميعاً كان يمكن أن يكونوا أولاده. ونقطة الدم التى بقيت على قميصه والتى حاولت السيدة أن تمحوها بمنديلها ليست إلا ذكرى لمأساة عميقة تتمثل فى عجز الإنسان عن أن يوفى كل ذى حق حقه وأن يرفع عن الناس معنى الشقاء والألم.

وهناك معنى آخر ظهر فى القصة كصدى حين أشار الكاتب إلى أن أغرب ما فى الحياة هو أنها تبدو أحياناً كما لو لم تكن جديرة باتخاذ قرار فى مواقفها. فقد يبدو كل شىء أحياناً كأى شىء. ولكن الغريب فعلا على هذه الأرض هو أنه من الضرورى أحياناً اتخاذ قرار.

وهنا نلتقى بالقصة التى كتبها عبد الغفار مكاوى عن يونس فى بطن الحوت. كان يجب أن يتخذ الفتى من قصته قراراً فيما يتعلق بوالده الظالم. ولكن قصته هذه ككل قصة تظل تحمل طابع التجريد وتخلو من ملامسة مظاهر الحياة فى صورها العادية، ولذلك يمكن اطلاق اسم فن «فوق العادية» على قصص عبد الغفار مكاوى. إنه ينزع نحو التجريد لكى يصرخ ويولول كأنما يقاوم مظهره الهادىء الرقيق.

وتكلف «فوق العادية» قصص عبد الغفار مكاوى الشىء الكثير تكلفها أولا وقبل كل شىء أن تشبه درساً فى فصل. والدرس متصل بنظرية داروين والفصل غرفة جانبية من كتاب. والمعلم حائر فيما يقول وفيما لا يقول. ولذلك لا يلبث أن يعلو الصراخ والعويل والنحيب وتمتلىء

السطور بالدوخة التي لا إفلات منها . لا مفر من أن يظل المرء كأنه فى تابوت حلزونى . ويأوى المرء من حين إلى حين إلى حائط ولكنه لا يلبث اكتشاف ميل الحائط . الحائط لا يسند وإنما يشارك فى خلق السد وإعلاء الأسوار .

ونفس الدوخة عند صاحبنا أنور قريطى الذى يود لو يكتشف لحظة ميلاده ولكنه يفشل . والسبب هو أنه يبدو مجنوناً أو يبدو مريباً فى نظر رجال الحرس أثناء الليل . فيقتادونه إلى المخفر قبل الساعة التى ولد فيها فى إحدى السنوات ويود لو يتنبه أثناءها لميلاده من جديد . وعند ما يمضى إلى حيث يقتاده الشرطى ولا يقوى على مقاومته يستسلم لكل ما يجرى له على أمل أن تتيح له السنة القادمة لحظة أسعد يرى فيها ساعة ميلاده فى وعى ووضوح .

وفى هذه القصة أيضاً أسلوب متداخل وشعور بالاستسلام لقضاء غريب مكتوم يقضى على المرء بالسجن أو بالجنون حيث يختنق سبب عاطفى خفيف لا إثم فيه ولا أهمية له . وكيف يمضى هذا التشابه بين بعض المشاعر فى أرجاء العالم العربى ؟ كأننا نمضى فى لحظة زمنية متشابكة نسينا فيها الفن من أجل البحث أولا وآخراً عن معنى العزاء . . العزاء وحسب .

الفصل الرابع

حوار معنوى

مع الأستاذ عماد

« ما نحن ، ما الأيام ، ما الدنيا العريضة ، ما الأمل ؟ »
« لا شيء . . . لكن هكذا بالعيش نغرى والعمـــل »
« نبـــكى على الموتى كأنا قـــد خصصنا بالدوام »

عماد

الأستاذ محمود عماد شاعر عرفه الأدب العربى منذ أربعين سنة ،ومازال يزود الأدب والشعر من حين إلى حين بقصائد ودرر[1] . وقد رأيت أن أخرجه من عزلته وأن أقطع عليه صمته بحديث عن فنون الشعر ، لعله يفيد المتطلعين إلى أدبنا المعاصر والمقبلين على صناعة الشعر . وفى عصر يوم من أيام الأسبوع الماضى توجهت إلى داره النائية وأقبلت عليه فإذا هو فى جلبابه الأبيض الفضفاض — وهو الرجل النحيل — وإذا بصوته الهادىء المتقطع — وهو الرجل الصموت — يفضح ذاتاً رقيقة شفافة كلها موسيقى ونغم منسكب .

سألته : إلى أى أحد راعيت فى صناعة الشعر أذواق طلابه وقرائه ؟ وهل كان للمجتمع أثر مافى أعمالك الأدبيه ؟

وهنا راغت عيناه البراقتان فى جنبات الحجرة كأنه يراها لأول مرة فى بيته وبدأ كلامه فقال : إننى إذا عمدت إلى نظم قصيـدة لا اراعى فى نظمها

---

(١) توفى الأستاذ عماد أثناء إعداد هذا الكتاب.

إلا التعبير الصادق عما يجيش بنفسي . وسواء لدى أفازت بعد ذلك برضا القراء أم لم تفز . وليس فى هذا تعال على المجتمع أو استهانة بأذواق الناس لأن الأصل فىالشعر أن يكون تنفيسا لشعور صاحبه .. فهو ملك الشاعر وليس ملكا لسواه . على أن هذا لا يمنع أن يأتى شعور الشاعر فى بعض قصائده متفقا مع شعور المجتمعفتجىء معبرةعن رأيه أيضا ولكن بطريق غير مباشر . فقدنظمتفى أغراض قومية كثيرة كنتفيها متفقا مع المجتمع بينما تجنبت النظم فى أغراض قومية أخرى لم تهزنى كما هزت المجتمع ، وشغلت بنظم قصيدة فى وصف « ساقية جافة » مثلا أو استقبال « نجم جديد » .

قلت : هل راعيت أصولا نقدية معينة فى تعبيرك الفنى ؟ وهل كان لك اتجاه بالذات بين شعراء الفترة التى ظهرت فيها ؟ وماهى الصعوبات التى واجهتها ؟ .

قال : إنى لم أتعمد أن أراعى أصولا معينة فى أدبى عندما كنت أنظم قصيدة لأنى أردت لفنى أن يكون متحررا من كل شرط وقيد . ولكنى إذا عرضته على ما قرأته من الآراء النقدية أراه متفقا مع القائلين « بوحدة القصيدة » فالقصيدة فى شعرى « موضوع » له مقدمات وعلل ونتائج . وكل بيت فيها يتمم معناها ويكمل مبناها ولا تكاد تستغنى عنه بحال . وأخالف بذلك رأى العرب فى نظم الشعر . فقدكانوا يرون استقلال كل بيت فى القصيدة بل كل شطر من بيت فيها عن سائر أبياتها حتى لتستطيع أن تقرأها طردا وعكسا دون أن تخطىء غرض ناظمها . وهذا يدل على أنهم كانوا يقيدون بشعرهم معانى جزئية تؤديها جمل مستقل بعضها عن بعض ، لاحالات نفسيةملتحمة لا تؤديها سوىأبيات متساندات متعاقبات ولذلك قل بينهم الشعراء المتعمقون وكثر السطحيون . هذا فيما يتعلق

بغرض القصيدة . أما الأسلوب اللفظى فأرانى آخذا برأى القائلين بالسهولة والبساطة ولكن فى متانة واتساق .

أما اتجاهى بالذات بين الشعراء الذين عاصرونى فهو « تمصير الشعر » أى جعله شعرا مصريا بحتا لا تقليد فيه للشعر العربى أو الشعر الافرنجى . فأنظم مستقلا بتفكيرى وتعبيرى فى حدود بيئتى وزمنى ، حتى إذا قرىء شعرى فى أى صقع وأى زمن عرف أنه قيل فى « مصر » وفى « القرن العشرين » . ولا أعرف بالطبع مدى توفيق أو إخفاق فى هذا الاتجاه ، ولكنى أعرف أن هذا هو اتجاهى ، أخلص فيه النية وأشحذ له العزم . أما الصعوبات التى صادفتنى فحسبى منها ما تعارف عليه الناس حولى من أن الشعر لا تقدر قيمته إلا بمقدار قربه أو بعده عن شعر الأقدمين . فهو عندهم ألفاظ فخمة تحشد حشدا ولو كانت خلوا من تفكير عميق ورأى مبتدع وكل من خالف الناس فى عرفهم لقى الكثير من عنتهم حتى الأنبياء .

ولم يكد ينتهى من هذه الكلمات حتى أثرته بسؤال آخر قلت فيه : ما رأيك بصراحة تامة — فى شعراء الفترة التى سبقت ظهورك وفى شعراء اليوم ! .

وحينئذ أخذ نفسا عميقا وبدأ يقول : كان شعراء الفترة التى سبقت ظهورى — ومنهم من امتدت أيامه إلى أيامى — شعراء مقلدين . ليس لهم شخصيات خالقة أو أغراض محلقة وأن أصابوا من الشهرة ما أصابوا ولكن تقليد أحدهم وهو البارودى يصح أن يسمى تجديدا ويجوز استثناؤه من بين الآخرين . فقد كان أسلوب الكتابة فى زمن البارودى أسلوبا عاميا سقيما . فاذا به يثب فجأة إلى الفصحى بفضل لغته التى تشبه لغة الأقدمين فى السلاسة والمتانة والوضوح . ولكنه مع الأسف لم يكن مجددا فى أفكاره

ومعانيه . وقد تبعه فى ذلك شوقى وحافظ ومطران وغيرهم . وكانوا جميعا متفاوتين فى قواهم الشعرية وفى درجات حماسهم للجديد . على أن من الإنصاف أن نذكر مطرانا ضمن المجددين فى مرحلة من مراحل شعره . إذ أنه بدأ أعماله الشعرية كمجدد ثائر ولكن بمضى الأيام أحس بقلة الجدوى من التجديد الذى سار على نهجه فانتهى إلى أن يكون شأنه شأن بقية المقلدين . وبذلك جرفه العرف المحيط به وأصبح كغيره شاعر حفلات ومناسبات .

أما رأيى فى شعراء اليوم فلا أعمد فيه إلى الصراحة التى تطلبها لأنى أقابل الكثيرين منهم كل يوم . ولست لسوء الحظ من قوة الساعد وانفتال العضل بحيث أستطيع الدفاع عن نفسى ! فدعنى أجمل ولا أفصل : شعراء اليوم ثلاث فرق . فرقة المقلدين وهى كثرة غالبة . وفرقة المجددين وهى قلة لا تكاد تذكر . وفرقة تتذبذب بين هاتين الفرقتين ، فلاهى إلى أولاء ولا هى إلى أولاء .

وهنا بدرلى أن أدرك مدى إيمان الأستاذ عماد بصناعته فسألته سؤالا يتصل بمشكلة نقدية معاصرة قلت فيه : هل تعتقد أنه سيكون للشعر دور هام فى الفترة القادمة من تاريخ العالم أم أنه سيترك المجال للنثر وينزوى كبقية الفنون المأثورة .

وعندئذ وجدت الدم يصعد إلى وجهه وأخذت الكلمات تفلت من بين أسنانه وهو يقول : مادام الشعر مظهر الحياة وتعبيرا صادقا عنها فهو باق مابقيت الحياة . ولا أدل على ذلك من أنه لم يفقد مكانته من عهد الجاهلية إلى هذا العهد مهما اختلفت لهجاته وأساليبه ، فلماذا يفقدها فيما يقبل من العهود ؟ .

وإذا كان النثر معبرا هو الآخر عن الحياة فليس يتوفر له ما فى الشعر من موسيقية تحببه إلى الآذان وتغرى الشعراء بنظمه وتيسر للرواة حفظه وذكره ولا يفوتنا فى هذا المقام أن نشير إلى أن فن المواليا وفن الزجل عند العامة ضرب من التعبير الشعرى. فالشعر لسان كل طبقة من طبقات الناس وهو باق ببقائها.

وخشيت أن أكون قد أثقلت عليه فقلت: لم يبق غير سؤال واحد وهو سؤال حيوى جدا لاتصاله المباشر بحياة الفنان ذاته. إذ كانت مشكلة أغلب الأدباء والشعراء هى مقدار التوافق الحاصل بين أمزجتهم الفنية وحياتهم المعيشية. والآن نجد هذه الظاهرة اوضح ما تكون خصوصا إذا كانت للأديب أفكار معينة ومبادىء مغايرة وطريقة مختلفة. فهل ساعدتك ظروف حياتك على أن تؤدى مهمة الشاعر على الوجه الأكمل أم أنها وقفت فى سبيلك وكانت معاكسة لك وتعارضت مع مواهبك وميولك؟. أو بمعنى آخر: هل كانت الظروف المعاشية موافقة لعملك الأدبى أم عاملة على تعطيله؟ وهل كانت الوظيفة «وأكل العيش» عقبة فى حياتك الفنية أم أنها جارت ميولك وعاونتك على أداء مهمتك ورسالتك على نحو ما أردت لنفسك وحسب مثلك المحتذى وهدفك المأمول فى الأدب؟

وهنا كانت ثورة الأستاذ عماد التى تسبب فيها سؤالى السابق قد انتهت وعاد إلى نفسه مرتكنا بجسمه إلى الخلف قليلا.. وبدا كما لو كان يبحث فى داخلية روحه عن إجابة هذا السؤال، وبدأ كلامه هامسا ثم أخذ صوته يتصاعد شيئا فشيئا.

قال: كلا مع الأسف.. فانى لا أحب الأرقام الحسابية بفطرتى ولا فرق عندى بين رؤية مجموعة أرقام أو مجموعة من العقارب والثعابين ومع ذلك فقد كانت الأعمال التى زاولتها طوال مدة خدمتى — وهى تربى

على الأربعين عاما — أعمالا حسابية . اللهم إلا سنتين اثنتين كنت فيهما سكرتيرا للوزير . وهى وظيفة كانت تقتضى التنازل عن شىء من كرامتى واستقلالى . . وكنت آبى عليها ذلك كل الإباء . وهذا هو سبب أننى لم أعمر فيها وقتا طويلا . والطريف أننى نقلت منها فى عهد وزير أديب .

هذا نوع العمل . أما الأجر عليه فهو « أقل من أجر المثل » كما يقولون لأن الوزارة كانت تجد منى دائما موظفا يحسن الاضطلاع بالعمل ولكنه لا يجيد المطالبة بالأجر . وهى فى الوقت نفسه تحسن الانتفاع بهذه الفرصة كل الاحسان . ولاشك فى أننى كنت أحس من ذلك مضاضة فى نفسى تمنعنى من التفكير فى الادب تفكيرا حرا هادئا .

ولا بأس من أن نختتم هذا الحديث بفكاهة تؤرخ بها الكتابة فى الدواوين . أملى على رئيسى يوما — فى أول عهد بالوظيفة — كتابا رسميا عن ناظر وقف اسمه (ضرغام) فكتبته بالضاد كما ترى . ولكن ما كاد الرئيس يراه حتى صاح بى ساخرا : « أهذا ما تعلمتموه فى المدارس ؟ أشطب « الضاد » وأكتبها « دال » يا أفندى . فدهشت وقلت : بل أنها « ضاد » لان كلمة ضرغام معناها أسد أما « درغام » فلا معنى لها . فانفجر ضاحكا وقال « مالنا وما للأسد يابنى . . إنها ليست آتية من هنا ولكنها آتية من قولهم « مدرغم » ! !

وكتبت له يوما خطابا آخر فيه جملة (فى غضون السنة) فرأيته يتناول المبراة فى صمت ويكشط بها النقطة التى على (الضاد) فصارت (صادا) وأعاده إلى زاما شفتيه أسفا وسخرية . فقلت له « بل هى (ضاد) لان (غضون السنة) معناها أثناؤها » . فقال اللهم طولك ياروح . بل هى غصون السنة بالصاد تشبيها لها بالشجرة الكثيرة الغصون ! !

وكذلك كانت ترد فى كتاباته كلمات (الناظر مماطل فى تقديم الحساب)

يريد (عاطلا) و (فلولوا نكان) بدلا من (فلوكان) وغير ذلك . .

وانى لأترك لك بعد ذلك الفرصة كيما تدرك أى جو كنت أعيش فيه ومدى اقترابه من الجو الشعر .

فهببت من كرسى وأنا أقول : لك الله .

نعم . . له ولأمثاله من الأدباء والشعراء والفنانين إله يرعاهم فى هـذا الطريق الشاق . . فليس أدعى لقلة الشأن من أن تكون صاحب صناعة فنية وأنت موظف فى دواوين الحكومة . وليس أسوأ من هواية تكلفك أضعاف أضعاف ما تجلبه لك من نفع .

أسئلة وردود

(١) مشكلة النقد

... ولا يكاد يرفع الانسان عينيه إلى جملة من المجلات والصحف حتى يفاجأ بهذه الروح النقدية الزائفة ، حتى لكأنهم من عالم آخر سوى هذا العالم . لقد آذوا حياة الفكر والأدب بهذا الأسلوب العتيق المهلهل فى النقد . فمقالاتهم النقدية لا تعدو أن تكون تعبيرا مكشوفا عن شهوات دفينة . . .

(القاهرة) برهام السيد

إنها لحيرة والله ياسيدى . . . فأصوات الكتاب تعلو من حين إلى حين منادية بضرورة الأخذ بوجوه النقد النزيه ، والبعد عن روح التعدى والاتهام الخالية من التأييد المنطقى . . وعلى الرغم من ذلك تقع المجلات الأدبية الظاهرة فى أخطاء عجيبة من هذه الناحية ، ولازالت تتكرر الحوادث السخيفة فى النقد المعاصر من يوم إلى يوم !! مازلنا نرى عناصر التحقير بغير موجب ، وما زلنا نلمس ملامح التشنيع والإهانة بين سطور الكتاب والمعلقين . ولا تخلو مجلة حديثة من هذه الظاهرة ولا تكاد تجد كاتبا واحدا من أصحاب الميول النقدية أو من أصحاب المكانات الممتازة فى أدبنا الحديث بريئا من هذا العيب . إننا نفاضل ولاميزان للمفاضلة ، ونقدر ولا موجب حتى لمجرد التقدير . وأدل شىء على ذلك هو أننا نثير ذكرى الماضى ، ونعيد وضع المؤلفات على صورة إحصائية ، ونجدد أسلوب القدماء فى الترقيم وإعطاء الدرجات .

لقد انتهى عهد الامارة فى الشعر والسلطنة فى البيان والامامة فى اللغة والعمادة فى الآدب لقد فرغنا من مهمة التفضيل والاعتبار المسمى . .

وأصبحنا الآن فى جو أدبى آخر لاتقول فيه هذاأفضل كتاب وتلك أعظم قصيدة . بل تقول هذا الكتاب يمتاز بكذا وكذا وعيوبه كذا وكذا . . أو هذه القصيدة تصدر عن شاعرية وتفوح بالخيالات وتموج بالتعابير الموسيقية ، وسبب جمالها كذا وكذا . . . وأما العكس . فالدراسة الأدبية التحليلية الآن شىء آخر سوى إعطاء الأحكام الجارية وتنصيب المعقولات التى تسرى مسرى الشعائر والأمثال .

والنوادر فى هذا المعنى كثيرة . ولا يلهينى عنها الآن سوى حيرة مثل حيرتك ياسيدى . إذ لا أدرى — والحالة هذه كيف أبدأ ، وماذا أقول ولمن أرفع شكواك ؟ فقد وقع خطابك من نفسى موقعا مؤثرا حتى بدأت أشك فى الأحكام الجارية وأحسست بأن النقاد جميعا أبناء هوى وأصحاب حماقة . واتهامك يشملنى أنا أيضا طالما كنت لا أستطيع أن أصرخ بأعلى صوتى فى وجه أولئك الأسياد الجالسين على دست الحكم فى دولة الأدب واناعاجز طالما كنت قليل التأثير فى المقبلين على حرفة النقد والمشتركين فى حلبته . إذ كيف يسمع الناس منى وينصتون إلى بعد أن تيقنوا من أننى أحمل الخطيئة بين جنبى — شأنى شأن سواى — وإننى ماض مع الماضين فى ساحة التجريح الهوائى والمؤاخذة الطارئة والتحكم الأهوج ؟

(٢) الموسيقى الكلاسيك

يرجع اهتمامى بالموسيقى إلى زمن بعيد . ولو كنت بصدد تاريخ تلك الهواية لرجعت بك إلى أيام الطفولة . ولكننى لم أبدأ عنايتى بالموسيقى الا بعد أن اشتركت فى جمعيات خاصة لاتزال موجودة فى كليات الجامعة هنالك فى أروقة كلية الآداب بالقاهرة استمعنا الى تسجيلات نحلم بها الآن ونتخيل رنينها فى الآذان ونود لو أتيح لنا شىء منها بعد أن أصبحنا نتذوقها

ونستطعمها هنالك فى أوروقة الكلية ومدرجاتها استمعنا إلى معزوفات بتهوفن وموتسارت ، وجلسنا صامتين بازاء الألحان الممتازة من وضع اتشايكوفسكى وفاجنر ، وبقينا ساعات طوالا نتأمل الأرض بعيوننا الغافية ونتحسس أنغام ليست وشوبير بأنفاسنا المقطوعة .

والآن ، أنظر من حولى فلا أملك إلا أن أبكى مما نعانيه من جدب وحرمان وأن أحسد الأوربيين على هذا التفاوت الذى يرفعهم عنا درجات فى دنيا الفنون .

(العراق) م . ن . الطاهرى

لسنا أسعد منك حظا فى مصر يا أخى إن الحرمان من الفنون معقود على رءوسنا جميعا كالطير وإذا كانت هذه اللحظات الفنية قد أتيحت لك أثناء دراستك الجامعية فتيقن من أن هذا لم يكن الا بجهود قوم فضلاء وأن حياتنا الخارجية ليس فيها موسيقى كلاسيك وفى المرات المعدودة التى شرفتنا فى مصر أثناءها فرق أجنبية حال الفقر على متذوقى الموسيقى الحقيقيين أن يشهدوا شيئا . وأوربا نفسها تعانى هذه الحالة نفسها ولكن بصورة أخرى . فالاقبال عندهم على الكلاسيك قد ضعف الى حد أفلاس فرق كبيرة كثيرة .

وقد نشرت مجموعة الكتب « بليكان » مؤلفا عن الموسيقى سنة ١٩٥٠ للناقد الموسيقى المعروف رالف هيل وبعض زملائه من المحررين المختصين . والكتاب — ولعلك رأيته — عبارة عن مناقشة لموضوعات موسيقية بارزة ودراسات شاملة لكل ما يتعلق بفن الموسيقى ولو من جانب الشكليات الصناعية . ويشير الأستاذ رالف هيل فى أول بحوث الكتاب إلى الصعوبات المادية التى تعانيها الفرق الموسيقية التى تعزف أنغام الكلاسيك فى لندن . وهو يقرر حقيقة الزيادة الملحوظة فى عدد المهتمين

بالموسيق الـكلاسيك منذ عشر سنوات . ولـكنه لا يجد مع ذلك مندوحة عن تقرير حقيقة المعاناة التى تتسم بها حياة الفرق العازفة الانجليزية فيما عدا الفرقة الخاصة بالإذاعة فى لندن . فهذه قد وجدت الحماية من دار الإذاعة على الرغم من المهاجمات الشديدة التى قام بها الجمهور نحو برامجها .

(٣) والقراءة أيضا

إننى أحب مجلتكم ياسيدى وأقبل على قراءتها بنفس مشتاقة .. ولـكنى اتعب من القراءة وأمل بسرعة . وكثيرا ما اقبلت على كتب وروايات لقراءتها فاذا بى لا أكاد أقرأ صفحتين حتى يغلبنى النعاس وأهرع إلى السرير لأدخل فى نوم عميق إننى حائر ياسيدى بين هذه الرغبة الشديدة فى القراءة والتزود بالثقافة وبين هذا الضعف الذى أشعر به كلما بأن هممت أقرأ .. ألا من علاج ؟

(قارىء)

إن مشكلتك ياعزيزى هى مشكلة جيل الشباب الآن . إن إرادة عدم إجهاد النفس هى التى تنيم الانسان عندما يقبل على القراءة . وهى ارادة قوية متمكنة من نفوسنا قادرة على التأثير فى مشاعرنا الباطنة . إنك لست بمفردك على هذا الحال ، وتيقن من أن لك زملاء مخلصين فى هذا المنحى فشعبنا ليس من الشعوب القراءة بحمد الله ولا تـكاد تجد من بين شبابنا الذى يدعى أنه مثقف شخصا أو اثنين يتابعون الـكتب بانتظام أو بغير أنتظام ، واجلس فى أى مكان عام فلن تجد إنسانا واحدا يطالع شيئا فى يده . ليس هذا فحسب ، بل تعجب معى من أولئك الذين يخجلون من حمل الـكتب فى الطريق خشية اتهامهم بأنهم لايزالون تلاميذ !! ولازلت أذكر همسا سمعته وأنا ماض فى طريق يوما من أننى مع ما أبلغه من الـكبر لا أزال تلميذا .. لالشىء إلا لأننى أحمل الـكتب !

آه لو نعلم كيف يقرءون فى الخارج وفى أوربا بالذات . أنهم يتنفسون الثقافة ويتغذون ويحسون بأن الإنسان من غير قراءة لا يساوى شيئاً . إنهم يقرءون فى الطريق وفى الترام وفى القهوة ويستهولون فداحة العيش من غير تشغيل معدة العقل . وقلما تجد إنسانا فرنسيا مثقفا لا يكون قد أطلع على جملة المؤلفات الأدبية المعاصرة أو شهد أغلب التمثيليات التى يضعها كبار الكتاب هنالك . ويحكى لنا أستاذ جامعى أن ليفى بريل وهو من أكبر علماء الاجتماع كان يقرأ فى الكتاب من بيته إلى كرسيه بالقاعة فى الجامعة كأنما يأسف للدقائق التى يمضيها فى غير اطلاع .

وأعود فأقول أن إرادة الانسان الباطنة أقوى من إرادته الظاهرية . وقد أجرى علم النفس الحديث تجارب على الجنود الذين أصيبوا بالعمى أثناء القتال بالمعارك الحربية . وانتهى إلى أن الخوف من القتال هو الذى كان يؤثر عليهم التأثير العضوى الذى يؤدى إلى سحبه ووضعه فى المستشفيات بعيداً عن الميادين . لم يكونوا يحبون الحرب ويكرهون رؤية الفظائع الدموية فأعماهم شعورهم الباطن حتى يتخلصوا من هذا الهم الثقيل. وكذلك القارىء الذى يحس بالنعاس بعد دقائق من الامساك بالكتاب . انه هو الآخر يحمل فى باطنة رغبه أصيلة وعشقا خالصاً لدولة الكسل . إنه أبن بار لهذه الفئة التى لا تريد أن تعرف ولا تتطلع إلى ثقافة ولا تهتم بالغذاء العقلى .

ولا بد أن يمضى وقت طويل حتى تصبح عقولنا عقولا قارئة متطلعة .

(٤) أزمة الشعر

لفت نظرى فى « الثقافة » أنها تعنى بدراسة الآداب الغابرة وأحياء تراث الراحلين بالأمس وأمس الأمس . وهو نهج حسن جدير بالتقدير والاجلال . ولكن ألا يكون أحسن لو عنيت ، بجانب الوفاء لأدباء الأمس بالعطف والتشجيع لأدباء اليوم ، وأخص منهم الشعراء ! ذلك الفن الخالد، كاد يموت وينقرض !

حسن المدبولى
من علماء الأزهر

أبدأ فألفت نظر الأستاذ إلى أننا نعنى ونهتم بجوانب « الثقافة » جميعاً.. وهذه المجلة — حينما اتخذت « الثقافة » اسما لها — أرادت بذلك أن تحمل مشعل الفنون والعلوم والآداب جميعاً .

فإذا أعطت أهميـة لشعراء الأمس والأدباء السابقين فذلك جزء من واجبها المناط بها . واذا بحثت فى الفكر الحديث وانصرفت الى أعمال المؤلفين الغربيين والشرقيين فهى انما تؤدى مهمة أوقفت جهودها عليها منذ سنوات . والمجلة — خصوصا الأدبية — اذا خلت من اتجاه وسقط من حسابها الهدف الذى ترمى اليه تموت يوما بيوم ولن تتحقق لها الحياة فى عصر ينزع كل انسان فيه الى أن تكون له غاية ويجهد نفسه من أجل تذليل الصعاب التى تقف فى سبيله الى تلك الغاية . أن الحياة . — فى العصر الحاضر — أصبحت لا تحتمل سيرا بغير هدى أو نزوعا بغير هدف . وقد تظهر هذه الأهداف واضحة فى وقت من الأوقات وقد تختفى بعض الأحيان، ولكنها تظهر فى النهاية فكرا يانعا فى رءوس الناس ومبادىء مرسومة فى عقولهم

و « الثقـافة » تعنى بالشعر .. ولا شك فى أنها تبذل جهدا كبيراً فى سبيله لأنه فن أدبى خالص ، ولأننا نعتقد أنه فرع من فروع الثقافة التى أخذنا على أنفسنا أن نزرع شجرتها فى هذا البلد كاملة مستوفاة . والشعراء الأحياء يأخذون من عنايتنا أضعاف أضعاف ما يناله الأقدمون من الاهتمام والجهد . ولـكن .. وآه من لـكن هذه .

ولـكن أين هو الشاعر الممتاز الذى يستهوى فئة المثقفين بقراءته ؟ أنا لا أتهم أحداً ، ولـكننى انظر من حولى فأجد سوق الشعر قد اقتصر على الإنشاد الصوتى بين جماعة من الناس . ولسنا فى هذا بدعا بين الأمم ... فغالبية المثقفين من أبناء الدول المتحضرة جداً فى فنون الأدب قد أصبحت لا تجهد نفسها فى الإبداع الفنى للشعر الخالص ولم تعد تهتم به ذلك الاهتمام الذى ترويه لنا كتب الأدب القديم .

(٥) حضارة الغرب

ألست معى فى أن الموضوعات المترجمة تطغى على معظم صفحات هذه المجلة الغراء . يحوز أن يكون لكم رأى فى هذا ، فأرجو أن توضحوا ماغاب عنى وعن أمثالى القراء .

(اسنا) فوزى حباتر

نعم .. لنا رأى . بل لنا آراء وغايات حول هـــذا العمل . وليتنا نستطيع أن نقدم إلى قارئنا كل ماتريد أن يطلع عليه من ثقافة العالم . وليست هـذه أول مرة يعترض علينا هذا الاعتراض وتوجه إلينا هـذه الملاحظة . ولـكننا نصر على اتجاهنا هذا معتقدين أننا مازلنا فقراء إلى ما تنتجه المطابع الغربية . والحقيقة التى لا ينـكرها أحد هى أن الاوربيين قد تقدموا علينا فى أبواب المعرفة تقدما يجعلنا فى تأخر متصل يوما بعد يوم.

ومهما ترجمنا ونقلنا واقتبسنا فلن نستطيع أن نحيط علما بكل ما أخرجوه من ثمار العقول الناضجة هنالك .

لا أريد أن أضع من شأن مكتبتنا العربية ، ولا أميل إلى التجريح . وأعتقد أن لدينا كتابا يوضعون جنبا إلى جنب مع بعض المفكرين الغربيين . ولكنهم لم يعطونا كل الجوانب ولا نزال فقراء فى أبواب كثيرة بل أستطيع أن أحكم بأننا سنظل عيالا على الفكر الأوربى جيلا آخر . ولكى تحس بالمشكلة إحساساً قويا ، سل واحداً من طلبة الآداب والتجارة والعلوم والرياضيات بالجامعات عندنا : هل تجد مراجعك العربية مستوفاة؟ وهذا طالب عادى ، فما بالك بطلبة الدكتوراه والماجستير .

ثم لاحظ شيئاً آخر ، وهو أننا ـ فى هذه المرحلة بالذات من تاريخ الأمة ـ نضع دعائم الرأى والتفكير ونرسم الخطوط التى ستتقدم فى حدها طلائع المعرفة والعلم . كل عمل فى مجال الأدب الآن هو حجر فى الأساس الذى سينبنى عليه تفكيرنا وذوقنا ، فاذا لم يكن الأساس متينا وإذا لم تكن الدعامة قوية ، وإذا لم نستهد بتجارب الآخرين ممن شقوا نفس الطريق بشجاعة وبأس فلن نبلغ شيئا فى معراج الفكر والفنون ، ولو عملنا قرونا بعد قرون . إننا نريد أن نزود القارىء بمحصول فكرى وزاد أدبى ينقى ذوقه من شوائب التهريج الذى امتلأت به حياتنا اليومية ، ونضع بين يدى عميلنا كل ما تتوق نفسه اليه من ثقافة الغرب ، وكل ما يتطلع اليه من أبواب الفنون التى لا غنى عنها لشباب العالم المثقف وشيوخه . أو بعبارة أخرى : إننا نسعى بكل ما فينا من قوى فى سبيل جعل ينبوع المعرفة فى البلاد المتقدمة يسيل بين جدران وادينا فيجد فى عقول أبنائه تربة خصبة ، وتنشأ عندنا الثمار مباركة طيبة .

انزع يا أخى من ذهنك هذه الصورة المشوهة التى اعتاد بعض الناس

أن يرسمها فى أذهاننا عن حياة الغرب وفكره وأدبه . فالحق أنهم سباقون فى العلم ، وأننا نحتاج اليهم احتياجاً كبيرا لنخط معالم طريقنا .

٦ القراءة والحياة

تناولت بقلبك مشكلة القراءة عند الناس وتحمست تحمسا شديداً لهؤلاء الذين يدفنون أنفسهم بين الصحائف ويقتلون وقتهم بالقراءة . وأنا أيضاً على مثل رأيك . . ولكن أظن أن كلينا أنت وأنا نتجاهل بهذا حقيقه كبرى هى حقيقة الحياة . فللحياة على نفوسنا حق أكبر من حق الكتب . والغلطة الكبرى التى يرتكبها معظم المثقفين فى مصر أنهم يملأون رؤسهم بالكلمات ويحشدون فى رؤسهم المعلومات ويبدون فى النهاية كأطفال كبار . . لماذا ؟ لأنهم لم يوازنوا بين مافى رؤسهم من صنوف المعرفة وما فى قلوبهم من ضروب التجربة . وليتك تقرأ مقال هازلت عن « جهل المتعلم » الذى يقول فيه أن جليس الكتاب يغلف نفسه بنسيج من التعميمات اللفظية ولا يرى سوى التماعات الظل التى تنجم عن تفكير الآخرين فى الأشياء . ولذلك تراه يعتاد أخذ الرأى عن سواه ويجهده التفكير فى المشاكل مباشرة . .

زكريا الدروى
معيد بكلية طب العباسية

هازلت من النقاد المحترمين الذين نطأطىء الرأس إجلالا لأفكارهم قبل أن نحاول الرد عليها وتفنيدها . ورأيه فى هذا الجانب ـ ولا شك ـ له خطورته . والحق أنى نسيت جانب الحياة ، وأنا أتكلم عن القراءة ، من شدة الفورة التى ألمت بى حينئذ . وقد كنت خليقا أن أعمل لها حسابا لولا السرعة وضيق المجال . أما وقد أعطيتنى فرصة أخرى لطرق الموضوع مرة ثانية ، فستكون هذه المناسبة أوفق من أجل التحدث عن الجانب الذى فضلت الإشارة اليه .

ولكن ستعجب — مرة أخرى — من أن تجدنى هاهنا أيضاً متحمساً لرأيى فى ضرورة القراءة الدائمة والتحصيل العقلى المتصل إن أمثال هازلت حينما يقولون هذا الرأى ، سيكون كلامهم مناسباً للجو الذى يعيشون فيه ، حيث تتكالب الغالبية على استطعام القراءة واستعذاب المعرفة . فرأيه هذا رد فعل لمجتمع اتخذ من القراءة عملا أساسياً وجعلها ذات أهمية بين العادات اليومية للانسان المثقف . وبهذه الفكرة تراه كأنما يحاول إخراج الناس عن الحدود الحرفية للكلمات التى يطالعونها فى الكتب . أما نحن فحاجتنا إلى من يحثنا على القراءة أشد من حاجتنا إلى من يدفعنا إلى الفطنة لتجربة الحياة . ذلك لأننا من ناحية القراءة معدمون ولا تكاد تظفر بأكثر من عشرات بين المصريين اتخذو من القراءة الأدبية عادة حيوية لهم . كذلك أشعر بأن مجال التجربة فى حياتنا الشخصية ضئيل ، ولا سبيل إلى تنميته وتغذيته فى مجتمع مجدب قاحل . ولا شك فى أننى أحس باحترام عميق لأولئك الذين يجمعون إلى قيمة العقل قيمة الروح ، وتتوافر لهم أداة العلم وأداة الحياة الصحيحة معاً .. لا شك أننى أومن بالتجربة فى حياة الفرد وأعتقد أنها شىء ثمين فى معيشة الانسان .. ولكن كيف يمكن هذا فى مجتمع يتحدث عن التجارب كما يتحدث عن الملاهى ويظن أنه يستوفى حظه من التجربة ويستكمل أدواته من معرفة الحياة عندما ينتهى من حفظ عبارات الحب ويعتاد كئوس الشراب .

فما أحب إلى قلبى أن أتحدث عن التجربة فى حياة الشباب ، ولكننى أظن أن حاجتنا إلى تعود القراءة أشد من هذا كله . ذلك أن العقول إذا استوفت شروطها من العلم والمعرفة استطاعت أن تجد فى تجارب الكتاب — وهم قوم لهم تجاربهم بطبيعة الحال — شيئاً أجمل بكثير من التجارب التافهة التى يسمح لنا بها المجتمع الآن . وإننى لأتهم أى إنسان يدعوك إلى ترك الكتاب من أجل القيام بتجربة ما ، بأنه متعب يريد أن يتهرب

من جلسة الوحدة التى تتيحها له القراءة فى ساعات طوال . سيقول لك ذلك الشخص أشياء كثيرة كيما يحبب إليك مفارقة الكتاب وهجران المكتب حتى تخرج إلى الوجود المطلق حيث تحتسى كئوس التجربة مفعمة بالمرارة المعهودة . وأنه لينطلق فى وجهك باسم الثقافة التى لا يمكن أن تتحدد مجالاتها بكلمات الكتاب بين يديك . ولكن تيقن من أنه يخدعك ، وأن حياتنا خالية من معنى التجربة الصحيحة ، وأن الجلوس إلى الكتاب أعود عليك بالنفع من أروع أنواع التجارب التى يمكن أن تسمح بها ظروفك .

إنها حركة رائعة ولا شك أن يقوم الانسان بإلقاء الكتاب بعيداً كيما يستعد للخروج إلى الحياة حيث تمكن المعرفة الكبرى ، وحيث يغترف من الحقيقة ذاتها فى باطن الأشياء . ولكن كيف يمكن هذا وعقولنا أخوى من صناديق الإحسان ونفوسنا أضعف من أعواد الذرة ، وأكاد أجزم بأن القراءة هى الملاذ الوحيد للراغبين فى التجربة عندنا ، خاصة وأننا نستطيع أن نعدد من التجارب بكثرة القراءة للكتاب العالميين من أصحاب الأقلام الرفيعة . وأبعد شىء عن التصديق هو أن يكون كتاب الغرب الحاليين فارغين من التجربة وضعفاء فى جانب الروح ، إذ أنهم قاسوا حقاً من ظروف الحياة ما يجعلنا نطمئن إلى أحكامهم فى مجالات المراس لتجربة الحياة الصحيحة . .

(٧) الشعب الفنانون

. . أريد أن أعرف السبب الذى جعل شعبنا « ليس من الشعوب القراءة » على حد تعبيرك ، ومن المسئول عن تقصير الشعب فى هذا المضمار أهو الشعب نفسه ؟ هذا الشعب الذى كان يسيطر عليه الجهل ويخيم عليه الفقر إلى عهد قريب . . فهو أمى جاهل لا علم له بالقراءة والكتابة والعلم والثقافة ... وهو

فقير ليس فى مقدوره شراء مجلة أو كتاب ليقرأه ، بل لم يكن فى مقدوره شراء قوت يومه إن شعبنا ليس شاذا ، فهو كبقية الشعوب يحب العلم والأدب والاطلاع . ولكن هنالك عقبات تقف فى طريقه لتمنعه من بلوغ السعادة هذه العقبات هى التى نعرفها جميعا ونحس بوقعها فى مجتمعاتنا : فقر ومرض وجهل . وأقل نظرة إلى أسلوب الحياة من حولنا ستدبر لنا ببساطة معرفة هذه الأدواء والعقبات التى تحرم الإنسان من جميع حقوقه بل وأبسطها .

لم تبلغ الشعوب العربية بطبيعة الحال تلك الدرجة التى بلغتها شعوب أوربا ، ولم تصل إلى جزء مما يتمتع به الغربيون من معانى الكرامة الإنسانية . وقد نالت شعوب أوربا ذلك كله بفضل نضالها الذى لاهوادة فيه ، حتى قضت على معظم العقبات التى فى طريقها واستطاعت فى النهاية أن تصل إلى حضارتها وثقافتها هذه التى تكلمت عنها . فواجب كل شخص يحتم عليه أن يبحث فى أسباب آلام الشعب ومتاعبه ، وأن يعالج هذه الآفات الإجتماعية حتى يستطيع أن يكشف الدواء الناجع بهذا الداء العضال .

فعندما نستطيع أن نقضى على هذه العقبات ، ونخلص الشعب من أوهاقه التى تشده إلى الأرض ، ونهيء ونوسع الفرص الاجتماعية لكل شخص فى المجتمع . عندئذ يحق لك ولكل شخص أن يلوم الشعب . وأظن أنه لن يفعل .

(بيت جالا — فلسطين)　　　　وليم شهوان

هذه أغلب فقرات خطابك . ولو استطعت أن أنشره كالملا لفعت فإنه يعطى فكرة طيبة عن جانب له خطورته فى علاج المشكلة والواقع أن اهتزاز القلم فى يديك وارتعاد أطرافك وأنت تسطر هذه الكلمات دفعنى

إلى قراءة الخطاب مرات ومرات وهى دليل فى الوقت نفسه على أنك تكتب عن إيمان وعن رغبة صادقة وأنك تصدر فى قولك عن نفس حساسة ولن أملك ، وقد جمعت أطراف المشكلة ، الا أن أؤمن على كلامك. فأتعجب لهذه الظاهرة الفريدة فى بلادنا ، وهى أن الفنون فيها تكلف الإنسان أكثر مما يكلفه أى شىء آخر . إن العلم فى بلاد الله جمعاء هو أرخص شىء وتكاد تكون رغبة الناس فى القراءة نتيجة لإحساسهم بأن هذا الباب لن يكون باهظ التكاليف شأن الدواعى الأخرى للهو . أما عندنا فالكتب والمجلات ذات سعر مرتفع يعجز عن دفعه الإنسان المتوسط الحالة فضلا عن الفقير المعدم .

ولكننى مع ذلك أحس فى داخلية نفسى بأن المسألة ليست مسألة فقر أو سواه. فالإحساس الفنى والملكة التى يقدر بها الإنسان طعوم الأشياء المتواردة على خاطره إنما توجد فى بيئتها من غير تأثر كبير بالظروف . ولعل شيئاً من الأشياء لم يتح للناس مثلما أتيح لهم أن يفكروا ولو كانوا فى أسوأ الأوقات . فلم يمنع الفقر جان جاك روسو من الخروج إلى الطريق مساء كيما يقرأ على ضوء المصباح العام . ولم يحل جوع أوروبا ونهمها بعد الحرب الأخيرة دون استمرار أهلها فى عاداتهم القديمة .. يقرءون ويقرءون ويقرءون .

ولكننى أستطيع ـ من ناحية أخرى ـ أن ألاحظ ملاحظة من شأنها أن تقوض حكمنا فى العطف على الشعب والاعتذار عنه بخصوص القراءة . ذلك أن فقر الشعوب عندنا لم يمنع دون انتعاش الحركات السينمائية فى مصر والشرق . وبقليل من التأمل نستطيع أن نلمس مقدار التهالك الذى يبديه الأفراد عندنا على أفلام السينما ، على الرغم من الفقر الذى يهددهم والعوز الذى يحرمهم من أهم ضرورات الحياة المعيشية ؟ ولا أشك فى أن ثمن تذكرة السينما التى تعرض أفلاماً عربية يساوى

أو يقل قليلا عن ثمن كتاب أدبى لمؤلف كبير . ومع ذلك فالكثيرون منا يفضلون دفع النقود فى تذكرة سينما على قراءة قصة أو الإقبال على بحث . ولو أن شعبنا من الشعوب القراءة بحق ، لزهد فى أفلام قيمتها الفنية معروفة ، وآثر القراءة الصامتة حيث تستجلى الروح ، فى ظلال الوحدة ، معالم الفن الصحيح ، ومعانى العزة الروحية والكرامة العقلية .

وفى النهايه يمكن القول بأن شعبنا « متفتح » للعالم ولا يقبل الانفصال عن المجتمع ، ويحب التزاحم « مع الآخرين » من أجل نسيان فرديته . . . وهذه هى المشكلة فى الواقع . إذ لو استطاع الناس عندنا احتمال العزلة والتسلية المنفردة ، وأمكن الفرد منا البقاء وحيداً مدة طويلة لاستقامت لنا القراءة ولكننا - فى الغالب - لسنا كذلك . . إننا نميل إلى العمل المشترك ونخشى الانفراد بذواتنا فى مكان مقفل . ولا نكاد ندع فرصة لداخلية أنفسنا كيما تطفو وتطفر . ولهذا نفشل فى تكوين عادة القراءة التى تتطلب على الخصوص قدرة على مواجهة النفس فى حالة ابتعادها عن الآخرين وشجاعة بإزاء الأعاصير الباطنة المخيفة . . .والله أعلم.

(٨) وقفات أدبية

قلت فى كتابك عن الخيال الحركى فى الأدب النقدى عن حافظ وشوقى «ينظر الناقد إلى الشخصية الأدبية على أنها مادة لفنه ، وموضوع من موضوعات بحثه ، ولذلك قلما نجد فى تاريخ الأدب شخصية قد أغفلها النقد ولم يعتمد عليها طالما كانت النماذج ضرورة من ضرورات العمل النقدى ، وأساساً من الأسس المذهبية فى النقد ». فما هى الأسس المذهبية فى النقد؟ وما معنى النماذج التى هى ضرورة من ضرورات العمل النقدى ؟ وما هى المدارس النقدية ؟

أحمد محمد أحمد

أشكر لك خطابك . . فإنه يتيح لى فرصة الرجوع إلى نفسى مرة أخرى . إذ أن الكاتب عادة يشبه الطاحونة التى تدور فى اتجاه واحد وقلما تعود . وقد جاءت كلماتى التى تساءلت عنها فى غضون كلامى حافظ وشوقى عرضاً . ولذلك لم آبه فى ذلك الحين لمراجعتها وتحديدها وتوضيحها التوضيح اللازم . وقد كانت محتاجة ولا شك إلى زيادة بيان ، وذلك هو ما أثار بنفسك الرغبة فى الوقوف الدقيق على معانى الكلمات حتى يظهر المعنى المقصود .

وأبدأ هذه المرة بإعطاء مثل يوضح لنا معانى الكلمات التى أشرت إليها : من المتفق عليه أنه يوجد من بين المشتغلين بالأدب قوم يختصون بالنقد ويحاسبون أصحاب الأعمال الأدبية على ماينتجون . ولا يمكن أن تنبنى أحكام هؤلاء النقاد على الأهواء الطارئة والمجاملات الشخصية . وإنما تنبنى أحكامهم على أسس مذهبية فى النقد . وهذه الأسس هى عبارة عن الدعائم التى يستند إليهـــا الناقد والمبادىء التى يرجع إليها فى تعزيز مؤاخذاته لصاحب المؤلف أمام الجمهور القارىء . ولايمكن أن يتشابه النقاد جميعاً فى مقاييسهم ، ويستحيل أن يصدروا كلهم عن أصل فكرى واحد وعن قواعد مكررة .. وإنما ينقسم النقاد فيما بينهم وبين أنفسهم إلى فرق وشيع . كل حسب مفهومه الخاص للعمل الفنى وطريقة تقديره للمؤلف المعروض . ولذلك قلنا إن هذه الأسس مذهبية ، بمعنى أنها تختلف باختلاف المذاهب النقدية التى يدين بها كل ناقد على حدة . فالمذاهب النقدية ـ شأنها شأن المدارس الأدبية ـ يختلف بعضها عن بعض ، ويتميز بعضها من بعض ، وتقوم الفروق بين كل منهما تبعاً للأسس الخاصة التى يعتمد عليها أنصار كل مذهب .

ولكن لاحظ شيئاً .. وهو أن هذه الأسس الفكرية التى يتشيع لها أنصار المذهب النقدى المعين محتاجة أشد الحاجة إلى الشواهد التى تؤيدها

والأعمال الأدبية التى تناصرها . أى أنها بعبارة أخرى محتاجة إلى النماذج الفنية التى توضح الفكرة النقدية وتجعلها حقيقة ملموسة . إذ أن الأفكار النقدية لاقيمة لها على الإطلاق مالم ترتكن إلى نماذج من أعمال الأدباء والشعراء تثبت بها حقيقة اتجاهها وتؤكد بها صدق الادعاء الذى تدعيه . فالأساس النقدى محتاج إلى نموذج ترتسم عليه كل الصفات التى يتطلبها أصحابه فى العمل الفنى ، وتتوفر فيه واقعياً كل العناصر المراد تأييدها أو رفضها . بذلك لايتهم القارىء ناقد العمل الفنى بانه خيالى ، يقترح فحسب بغير عملية تجريبية تؤيد صدق دعواه .

وقد طلع العقاد على أدباء هذا الجيل بمجموعة من المقاييس الأدبية التى جعلها حكماً فى تفرقته بين الشعر الصحيح وغير الصحيح . فاتهمته الغالبية بأنه مفكر لايزيد على كونه صاحب أفكار نقدية وحسب . فما كان منه إلا أن أخرج كتاب ابن الرومى وشعراء مصر كتطبيقات عملية لأفكار وتحليلات ظنوا استحالة تمثلها فى الواقع . فهذا هو ما عنيناه بالنماذج . أما سؤالك عن المدارس النقدية فيحتاج إلى إجابة قد تطول بنا إذا أردنا تحديدها وذكر أسمائها وتعيين أشياعها . ولكنك قد عرفت مما تقدم أن المدارس النقدية هى الفئات التى تختصم حول مبادىء نقدية معينة ونحن فى مصر جديرون بأن نسال هذا السؤال لأننا لم نألف هذا الجو . والمدرسة النقدية الوحيدة التى تكونت لدينا هى التى ضمت أقلام العقاد والمازنى وشكرى ، ولكنها فيما أعتقد قد انتهت من مهمتها ولم يبق إلا القيـــام بشرح وتطبيقات وتوسيع فى جوانب الفكرة التى قامت عليها .

(٩) وجودية توفيق الحكيم

فى أكثر من قصة من قصص توفيق الحكيم استطعت أن أقف على بذور مما تسمونه بالأدب الوجودى . ولمحت هنا وهناك فى أعماله مايصح أن

يكون عناصر لفكرة وجودية كاملة .. هل تعتقدون ذلك ؟ وهل يمكن أن نحاول دراسة أدب الحكيم تحت هذا المنظار ؟ . .

(وزارة المالية) احمد على حسن

توفيق الحكيم رجل فنان ، وليس رجل دعوة . كان من الممكن أن يظهر توفيق الحكيم فى حياتنا الأدبية رجلا ضخما . واضح المذهب ، بين السمات . . ولكنه لا يستطيع أن يخرج على طبيعته كفنان ليحمل قلمه فى اتجاه نقدي يفسر به أعماله ، ويتعطى به معانى وتحليلات لجملة ما كتب . لم ينصرف عن فنه ساعة من الساعات ، واقتصر على توسيع الأدوات الأدبية التى يبنى بها تراكيبه الفنية . ويشيد عليها قصصه وتمثيلياته .

ولقد شغل توفيق الحكيم طيلة أيام حياته بتعميق الوسيلة الفنية وعناصر التكوين الأدبى للقصة ، ودراسة التفصيلات الدقيقة والجزئيات الصغيرة التى ينسج الكاتب منها أعماله ومؤلفاته . ولكنه لم يحاول استعراض مذهبه الفنى الخاص ، ولم يسع لتفسير أعماله وتقويمها التقويم اللازم . فمثلا لم ينتظر العقاد شراحا ومفسرين لأعماله الشعرية ولكتبه المؤلفة وإنما قام هو نفسه بعمل كل ما يلزم من التوضيحات ، وكل ما من شأنه أن يقيم البناء المذهبى الكامل لأفكاره وفنونه . أما الحكيم فعلى عكس ذلك ، ظل قابعا ينتظر المحللين والمفسرين ، ولم يحرص على الدعوة لفنـــه بقدر ما حرص على التكوين والابداع .

ولا شك أنه مما يضر بالكاتب أن يبقى على هذا النحو طالما كان هو نفسه قادرا على أن يكشف لنا من أسلوب فنه ، ومن داخلية ذاته ، ومن باطن فؤاده ، ما يلقى ضوءا على جملة مؤلفاته بل نستطيع بهذه الطريقة أن نحصل على مذاهب نقدية ماشية للاتجاه الأدبى الخالص عند المؤلف .

ولا أدرى ماذا سيكون رأى الأستاذ توفيق الحكيم فيما سأقوله تأييدا

لفكرتك عن وجود وجودية عنده ، بل لا أدرى ما إذا كان سيوافق على ما سوف أسرده من كلام فى هذا الصدد .

لمست أنا شخصيا ذلك الاتجاه منذ وقت بعيـــد ، فحسبته مجرد تأثر بالأدب الفرنسى الذى أقبل على دراسته الحكيم منـذ فجر حياته . ولكننى بالربط بين جملة من الظواهر استطعت أن أجد مبررات وشواهد على هذا الحكم . على أننا إذا استطعنا أن نتحسس هذه البذور الوجودية فى أعمال الحكيم فعلى أساس أنه من طراز آخر سوى ذلك الطراز الملحد فى فرنسا . ذلك أن الوجودية نوعان : وجودية ملحدة يتزعمها سارتر ، ويمضى تحت لوائها سيمون دى بوفوار وميرلو بونتى وألبير كامو ، ووجودية مؤمنة على رأسها جابرييل مارسل ، ويعمـل فى اتجاهها مارتن بوبر وكارل بارث . ولو أننى حاولت أن أتحسس اتجاها وجوديا معينا لدى الحكيم ، فعلى أساس أنه من الطائفة الأخرى ، وأنه أميل بذوقه ومزاجه وشعوره إلى أن يوضع فى قائمة المؤمنين .

هذه أول خطوة فى سبيل الكشف عن المقومات الوجودية فى أعمال الحكيم والخطوة الثانية هى ألا تنتظر منه شروحا فلسفية ، وكتابات فكرية تحليلية فى الأسس التى قامت عليها الوجودية ، لا تنتظر شيئا من هذا . بل لا تحاول أن تجد عنـــده تحليلا لأفكاره هو نفسه ولو كانت من صميم الوجودية . وإنما لا بد إذا شئت التماس لمحات وجودية أن تجمعها جمعا من مؤلفاته . فيمكنك مثلا أن تقف وقفة طويلة عند قوله فى أهل الكهف على لسان مارنوش : « إن الوجود المطلق هو العدم » ، وقد صدرت منه هذه العبارة حين لم تـكن الوجودية الفرنسية الحديثة قد انتشرت هذا الانتشار الواسع .

كذلك نلاحظ أن الإنسان يعمل فى الوجودية الفرنسية حسب الظروف والمواقف التى تحيط به ، ويكون متجاوبا مع الأوضاع من حوله . إن

الإنسان فى وجودية فرنسا حريص على أن يكون ابنا للعصر والزمن الذى ينشأ فيه ، ويستحيل ان يتجاوب مع الأزمنة الأخرى التى لم يتفق معها بتجاربه وروحه وشخصيته . وشىء من هذا تلسه بوضوح فى أهل الكهف عندما جاء الفتيان الثلاثة إلى المدينة ولم يمكنهم أن يستمروا فى حياتهم مع الأهالى المقيمين هنالك . فقد جاءوا ليعيشوا فى عالم آخر ليس بينه وبين ما فى نفوسهم من التجارب أدنى رباط . إن هذا الزمن الذى جاءوا ليعيشوا فيه لم يخلق لهم ، ولم يكن زمنهم ، بل هو زمان قوم آخرين . وفكرة الالتزام فى الوجودية الحديثة إنما نبعت من هذه المطابقة بين مسئوليات الإنسان وظروف العصر . وقد كانوا هم شيئا آخر . . شيئا غريبا على هذا الزمن ، فلفظهم فى النهاية ولم يقبلهم ويسرى نفس الخيط من أهل الكهف إلى آخر مسرحية من مسرحيات « مسرح المجتمع » وهى المسماة « لو عرف الشباب » فتجد فيها عين الفكرة باسقة يانعة .

وتستطيع أن تحس من جملة أعمال الحكيم أنه أخذ موقفا مقابلا لموقف سارتر . . . فسارتر يقول إن الإنسان حر وأن وجود الفرد ملزم بأن يخضع لهذه الحرية .. بل إن تجارب الشخص هى التى تحدد معاشه وترسم خطوط حياته وتكون نسيج وجوده . أما عند الحكيم فحرية الإنسان وهم .. إن الإنسان ليس حرا ولكنه سجين زمانه وزمنه هو الذى يصنع وجوده ، ووجود أى انسان مرهون بالزمن الذى يظهر فيه .

كذلك نشعر أن الحكيم لم يستطع أن ينزع نفسه من الوسط الشرقى الذى عاش فيه ، وكانت عقيدته مرهونة بما يسرى الآن بيننا من النزعات الدينية ، وجاءت أفكاره الوجودية متمشية مع أديان الشرق التى تؤمن ببعث الإنسان ولا تحرم الإنسان من آماله فى حيـــاة أخرى . هذا بينما وجودية سارتر ملحدة الحادا تاما قويا عنيفا وتذهب إلى حد تأليه الإنسان ، ولو أخذنا نعدد بذور الوجودية فى أعمال الحكيم لكان واجبا علينا أن

تكون حذرين بحيث نضعه إن أمكن بين الوجوديين المؤمنين .

ويحاول الحكيم أن يكون متفائلا فى وجوديته ... إذ يبدو لأول وهلة أمام الرائى كما لو كان تضييق الخناق على الإنسان بوضعه داخل اطار زمنى يوحى بالتقاعد والتواكل ، ولكنه فيما أرى قد أحس بأن الوجودية الأوربية جرت الوبال على أوربا ، إذ يظن أن الإنسان الحر عند الأوربيين قد اندفع فى حربه ضد الانسان بعد أن شعر بحريته المطلقة وبأن شيئا مالا يحده وأنه فوق كل شىء ، ولا يقوى كائن ما كان على صراعه . فهى إذن نظرية نتيجتها تدمير الإنسان لذاته ، هكذا خيل إلى توفيق الحكيم ، فأراد وضع وجودية مقابلة تشعر الإنسان بأنه ليس وحده صاحب السلطان ، وإنما هو موضوع فى دائرة الوجود أمام كائن جبار هو الزمن ، وكان لزاما على الإنسان أن يكافح الزمن ، وأن يجد وسيلة ذلك فى العمل المتصل لفل أسلحته وبتر عوامل الفناء ، فقام يناضل ويسعى لبناء كل ما من شأنه أن يحول دون تأثير الزمن فيه بكل ما يكفل له البعث من جديد سواء ماديا أو معنويا ، وهكذا يفتح الحكيم أبواب التفاؤل فى الإنسان ويدعم احساسه بحرارة الحياة ، ويأخذ آمال الإنسان وأعماله مأخذ الجد ، وينشىء لنا ما يصح أن نسميه وجودية مصرية إذا سلمنا بالمقدمات ، والرأى بعد هذا للأستاذ الحكيم نفسه .

مع « توفيق الحكيم » (سنة ١٩٥٠)

(أما أنا فليس لى فقط ماض قريب . . أمامى أن أنفذ أيضاً إلى ذلك الماضى السحيق الذى كادت تدرس معالمه تحت رمال الزمن . . وأن أنفذ إلى سماء المستقبل من خلال غيوم الحاضر . . .)

« توفيق الحكيم »

كانت الساعة العاشرة والنصف حينما وصلت إلى دار الكتب المصرية ولم أكد أخطو بداخلها ، وتحتوينى جدرانها ، حتى أحسست بأنى لم أعد غريباً على هذا المكان مثلما كنت أشعر من قبل . فمديرها رجل أديب فنان يعرف قيمة الثقافة ويشارك فى المعرفة ، ويضيف إلى كتب الدار كتباً هى عصارة فنه وفكره . . فليس حسبه أن يأتى لها بالكتب من الخارج .

ولم أكد أطل عليه برأسى من وراء باب مكتبه حتى قام محيياً باسماً وقال : إنك لم « تكذب خبراً » فأسرعت لأخذ الحديث . قلت : والله خشيت أن « تنسى » اتفاق معك . قال : وهل لديك أسئلة معينة ؟ قلت : آمل فى ذلك لولا خشيتى من مزاجك الشخصى . قال : إذا فابدأ . قلت : هل يذكر الأستاذ مقالا كتبته فى مثل هذا الشهر من العام الماضى فى «الثقافة» تحت عنوان « الأسطورة فى الأدب العربى » . فقد جاءت فيه عبارة خاصة بك إذ قلت : «لقد حاول الأدباء أن يتخذوا من القرآن مثلا أعلى فى أعمالهم وجعلوا يقتبسون منه الحكاية تلو الحكاية من أجل أن يقصوها على طريقتهم وحسب ما تمليه عليه أفكارهم العصرية . ولكنهم لم يستطيعوا أن يأخذوا الإذن بالتصرف الذى يوائم اتجاههم الفنى . ومن ثم أخفقت الأسطورة فى الأدب العربى سواء فى رسالة الغفران لأبى العلاء وأهل الكهف وسليمان

الحكيم و « محمد » لتوفيق الحكيم . « فماذا ترى فى قولى ذاك » ؟

وهنا حلقت عيون توفيق الحكيم فى أرجاء الغرفة . ثم فى النافذة التى يدخل منها الضوء إلى حجرة مكتبه وقال : لماذا لا تحاولون التماس تيار خفى للكاتب يجرى من تحت هذه الظواهر التى تبدو أمام أعينكم فى العمل الفنى . فأنا مثلا لم أقصد أن أتبع اتجاها أسطورياً صرفا أو قصصياً بحتاً . ولكنى عنيت بأن أرسم فى داخلية هذا الاتجاه خطاً متصلا ينبع من فكرة معينة بالذات يمكن للناقد البناء أن ينشىء عليها عمله .. ولكن هذا الخط قلما يلتفت إليه أكثر الباحثين .. ذلك لأننا لم نزل فى عهد لم يظهر فيه بعد — إلا نادراً — تلك الطبقة من كبار النقاد الذين يعكفون على أدب بلادهم ، كما يفعل النقاد فى أدب الأوربيين ، ليخرجوا منه الاتجاهات ويخلقوا النظريات ، ويصلوا الأدب العربى الحديث بأرضه وماضيه وما يحيط به من مؤثرات وحضارات حتى يصبح أدبا مدروسا مبحوثا كالآداب الكبرى .

هذا هو السر فى أن معظمنا يسأل قبل أن يبحث ! .. إنك تسألنى عن رأيى فى قصصى القائم على الأساطير ؟ . . الجواب الصريح تجده فى كتابى « تحت شمس الفكر » . ولأجنبك المشقة ، أقول لك الآن بسرعة : أنى أومن بوجود رواسب لآلاف من السنين الباقية فى أعماقنا دائما ، وما عملى فى ناحية الأساطير سوى مجرد محاولة لمد حبل يربط حياتنا الروحية الفكرية فى أطوارها المختلفة ، كما يربط الانسان طفولته بصباه بشبابه بكهولته فى كائن واحد وروح واحد ، إن روحنا الكامن لا يتغير بتغير الأزمان ولا يختلف كثيراً باختلاف العصور والأديان .

لقد جاء على لسان إيزيس فى تمثيلية « شهرزاد » : أنا كل ما كان ، كل ما يكون ، كل ما سيكون » ! . .

لقد رأيت صلة خفيفة بين إيزيس الفرعونية وشهر زاد التى ظهرت

فى العصور العربية .. واقتبست من القرآن الكريم أفكاراً رأيت لها حقيقة غائرة فى فلسفة مصر القديمة . . بل كنت فيها بذرة عن الوجود والعدم تتصل بمذهب الوجودية . لاحظ بعضهم ، قبل أن تظهر الوجودية نفسها بسنوات . . فالماضى والحاضر والمستقبل يمكن أن تتحد فى تفكيرنا وروحنا على هذه الأرض وفى هذه البلاد ، على الرغم من اختلاف العصور والأساطير والأردية والأزياء . . إن مصر قد حاربت الزمن منذ الأزل . وأنها لتنتصر دائما على الزمن بروحها المتجدد ، إن مصر هى البعث الدائم لروح خالد . هذا الروح أو هذا القلب الدائم المتجدد هو الذى أوحى إلى بريسكا أن تقول فى « أهل الكهف » : القلب قهر الزمن ! . .

ربما كان هذا أيضاً هو ما رأيت أن أجعله أساساً للتراجيديا العربية ، أن التراجيديا على وجه العموم هى التعبير صراع الانسان ضد قوى أخرى وهذا سر من أسرار أهميتها .. هذا الصراع عند الأغريق يقوم بين الانسان وآلهته ، وعند الأوربيين مثل (كورنى وراسين) ، يقوم بين الانسان وعاطفته . ولقد رأيت أن الصراع فى التراجيديا العربية أو العصرية يجب أن يقوم بين الانسان وزمنه .

الصراع بين الانسان والزمن . وما أدى إليه من فكرة البعث واللجوء إلى التسلح المادى بالتحنيط والتشييد عند المصريين القدماء ، والتسلح الروحى بالإيمان بجنة الخلد فى المسيحية والأسلام . هذا الصراع بين الانسان والزمن .. أى عوامل الفناء التى تهدد كيانه وتحلل شخصيته وتحطم بنيانه . ألا يجوز أن نتخذ منه أساساً لنا فى إقامة « تراجيديا مصرية عربية » ؟ .

وسكت توفيق الحكيم . .

وهنا أفقت لنفسى قليلا . وأخذت أتأمل فى هذا الوجه المحمر بوقدة الفكر وفى ذلك الجسم الذى لا يكف عن الحركة مع ألفاظه وكلماته التى يخرجها فى تقطع يشعرك بأنه يرسم الحديث الذى يلقيه ولا يكتفى بسرده .

وسألته قبل أن يتمادى فى صمته من جديد سؤالا آخر . فقلت : ألاحظ حقاً — خصوصاً على مسرحياتك الفلسفية أنها تسير فى هذا الاتجاه فالملاحظ أنك لا تؤلف للمسرح ، لمجرد إثارة العواطف السطحية . بل لمتابعة فكرة تؤمن بها فى أعماق نفسك وتبنى عليها عملك . . ولكن هل يستطيع مسرحك أن يصل إلى الجماهير الحاضرة ؟ . .

— ينبغى ملاحظة أننى بدأت العمل للمسرح كرجل مسرح فقط ، وحاولت تقديم شىء للجمهور أيام فرقة عكاشة التمثيلية منذ أكثر من ربع قرن . وأنتجت حينذاك رواية العريس وعلى بابا والمرأة الجديدة وخاتم سليمان وكانت على بابا وخاتم سليمان أوبريت . أما تمثيلية المرأة الجديدة والعريس فقد أردت بهما معالجة مشاكل اجتماعية . ولا تنسى أن المراد من وراء تلك المسرحيات كان مجرد تسلية الجمهور المقبل على المسارح فى ذلك الوقت . ولكن عندما أردت وضع المسرح على أساس جدى متصل بثقافتنا الأزلية وجدت أن حالة المسرح فى مصر حتى اليوم لا تشجع على تمثيل هذا النوع من الروايات ذلك أن اللون الغالب على مسارحنا الناجحة اليوم هو السيطرة على غرائز الجماهير بإغراقها فى هذيان من الضحك أو سيل من الدموع . وقد أدت هذه النزعة التجارية الاستغلالية لغرائز الشعب الى تحليل قواه الكامنة وتحطيم شخصيته الواعية وسلب إدراكه للمعانى والأهداف العليا التى يجب أن ينشط لها ويتهذب بها ليقفز ويثب إلى أعلى . . . فالمسرح باعتباره أداة لايقاظ عقل الشعب وتنبيه إدراكه وترقية فكره وتهذيب روحه وتكوين شخصيته لم يسخ عليه أحد بالمال والجهد ليؤثر فى الشعب تأثيراً فعالا . . . ولكن المال أنفق وينفق نسخاء فى تأسيس دور اللهو التى تخدر أعصاب الشعب . وهذا هو سر النجاح الحالى الجارف للملاهى الاستعراضية وما هو على شاكلتها من مسارح الترفيه . لذلك أعتقد أنه لم يحن الوقت بعد لتمثيل روايات من النوع الذى تتحدث عنه . وعندما تكثر وتعم المسارح بمعناه الذى نفهمه وتقدم غذاءها النافع الى الجماهير . . . فإن

من المحتمل أن تلعب هذه التمثيليات دورها على أن هناك رواياتى الاجتماعيه وخصوصاً فى كتاب «مسرح المجتمع» الذى يضم أكثر من عشرين مسرحية مستوحاة من مشكلات مجتمعنا الحاضر ، وما يجرى فيه من أطوار حياتنا اليومية ، الزاخرة بشتى الصور والأوضاع والاتجاهات المصريه ، خصوصاً بعد الحرب الأخيرة ... هذا التصوير لحياة الشعب فى حاضره له فائدة كبرى فى الكشف عن حياته الماضية . ولأسق لك مثلا صغيرا : بعد أن ترجم كتابى « يوميات نائب فى الأرياف » ونشر فى الخارج ، وصلنى خطاب من عالم أوربى فى الآثار يخبرنى دهشا أن علاقة الحكام بالمحكومين الريف المصرى الحاضر كما صورت فى كتابى تكاد تطابق تلك العلاقة نفسها فى حياة الفلاحين فى مصر القديمة ، وأن طريقة قيامهم بالشكوى والتظلم من حكامهم مشابهة لما حدث منهم قبل الميلاد بألف عام! .. من ذلك يتضح أن التصوير الصادق لحياة الشعب الحاضرة يمكن أن يكشف النقاب عن حياته الماضية ، كما يمكن أن ينم عن اتجاهات حياته المستقبلة .. هذا الربط بين الماضى والحاضر والمستقبل فى حياة الأمة وروحها هو من أهداف الأدب التى اعتنقتها وحاولت تحقيقها .. ذلك أن شخصية الأمة هى وحدة لا تتجزأ تضم أمسها ويومها وغدها .. والأدب فى عقيدتى هو المنوط به عملية الكشف والربط والبعث والدفع لهذه المراحل فى شخصية الأمة .

وبعبارة أخرى أقول لك :

الأدب كائن له عين تكشف الغطاء عن روح الأمة ، ويد تربط بين أجزاء شخصيتها ومراحل تطورها ، وقدم تسعى بها إلى غد أرقى ومستقبل أعدل ...

وعندئذ قمت واقفا وحييت الرجل تحية إنسان يشعر بما لهؤلاء الكبار من حق فى رقابنا نحن الشباب .

الفصل الخامس

حقيقة المعنى الأدبى

١ ـ الاصول النظرية للمعنى

جرت مناقشة باحدى الجمعيات الأدبية حول ديوان شعر « قاب قوسين للأستاذ محمود حسن اسماعيل . وجلست بين المستمعين أرقب الأساتذة المتحدثين الأجلاء من مدرسى الأدب العربى والنقد باحدى جامعاتنا .

وتحدث أحدهم ولعله شيخهم عن الديوان قائلا عن محمود حسن اسماعيل أنه شاعر رومانتيكى يستخدم ألفاظا وتعبيرات مستهلكة من ألفاظ القدما وتعبيراتهم . وقال أن الشاعر صاحب الديوان رجل رومانسى وله تعبيرات استنفدها الشعر القديم لطول عهده باستخدامها .

وقال آخر عن محمود حسن اسماعيل أنه يعبر فى صورة حسية عن الأفكار الشعرية التى يعرضها فهو إذن شاعر يعمد إلى الصورة الحسية للتعبير عن الأفكار التى يقصد إذابتها .

وهذا الرأى الأخير الخاص بالشعر قلت به فى كتابى عن « عبقرية العقاد » لشرح طبيعة العقاد الشعرية . ولذلك تعجبت اسماع عين الطريقة التى اتبعتها فى شرح شعر العقاد أمام شعر محمود حسن اسماعيل وبينهما ما بينهما من الخلاف والاختلاف . بل أن الفروق بينهما لاتعد ولاتحصى فى هذه النقطة الجوهرية بالذات .

وقلت لنفسى من ثم أن الخطأ الذى وقع فيه الناقدان الحصيفان يرجع

إلى سوء تقديرهما للمعنى . نعم أن الخطأين المذكورين فى كلامهما يرجعان أصلا إلى سوء تقدير المعنى الأدبى . وهذا نفسه هو مصدر العفوية التى سيطر على النقد عندنا وسر ترنح آراء المشتغلين بهذه المهمة بيننا .

وقد ساءنى ولاشك أن يخلط ناقد كهذا المتحدث الثانى بين معنى الحسية بالمعنى الحسى المادى ومعنى الحسية بالمعنى الحدسى الصوفى . وإذا كان قد استوعب كلماتى عن شعر العقاد ليطبقها على محمود حسن كطريقة فى النقد فهو لاشك مخطىء خطأ بليغا . اذ يكفى إذن فى رأيه تطبيق أى كلام عن شاعر على أى شاعر آخر بلاقيد ولاشرط لمجرد اجتماعهما على صناعة الشعر .

وحقيقة الأمر أنه لو كان قد أعطى بعض الاهتمام للحساسية الذوقية فى تقدير المعانى لما اختلط عليه الأمر قط . لو أعطى بعض التقدير للفروق المعنوية الدقيقه لأحس بالفارق الهائل بين الترجمة بالصور الحسية عن الأفكار وبين تهيؤ الحدس لالتقاط تهاويم الرؤية ولا أشك فى أنه من العبث أن نعطى أمثلة على ذلك لأن من يجهل أبسط الحقائق المعنوية فى فن النقد الأدبى سيظل حتما أبعد ما يكون عن التصور العام فى تذوق الفنون . واذا لم يستطع الناقد أن يلتقط خلال المعانى ملامح الاختلاف بين الوصف الحسى والوصف الحدسى فسيظل بعيدا كل البعد عن الاشكال العام فى النقد .

بقى أن نعود إلى صاحبنا الأول الذى أوهم الجالسين أن محمود اسماعيل رومانسى . ولو لم يخجل هذا المتحدث من أهميته الوظيفية فى التأثير على المتطلعين إلى المعرفة النقدية بين الشباب لكانت له أسوة حسنة فيما قاله سواه من الباحثين ولكنه يود ان يكون له راى وان يفرض هذا الراى على الطلاب الذين يستوعبون هذا الكلام للامتحان فيه . وهنا موضع الخطورة .

وعندما قلت له ياسيدى كيف تقول عن الشاعر أنه رومانسى وتقول عنه فى نفس الوقت أنه تقليدى يستخدم التعبيرات المتهالكة . فهاتان حقيقتان متناقضتان . جاء رده أسوأ فى البلاغة من السكوت فقال : أننا هنا فى هذه البلاد نستخدم الرومانسية للتعبير عن العاطفية . وهذا هو المعنى الشائع الذى صرنا نأخذ به . فقلت له : وما هى وظيفتكم فى التدريس الجامعى أن لم يكن الغرض منها تصحيح المفهومات الخاطئة ؟ وهنا كان الأستاذ بليغا فى سكوته .

والواقع أن النقص فى الدراسات الخاصة ببيان حقيقة المعنى الأدبى قد أدت إلى هذا الغموض فيما يتعلق بكثير من الحقائق الأدبية . بل ان معظم الحقائق الأدبية لا يمكن أن تعرف إلا إذا قمنا بالدخول اليها عن طريق دراسة المعنى ذاته دراسة وافية .

ونحن إذا كنا اليوم نحاول ايقاظ الوعى فيما يتعلق بطبيعة المعنى الأدبى فما ذلك إلا لأننا اكتشفنا خطأ الدخول إلى ميدان الأدب النقدى عن طريق مفهومات بعيدة كل البعد عن الهدف الصحيح . فهناك من يدرسون الأدب من وجهة نظر تاريخية مثل طه حسين وأعوانه . وهناك من يدرسون الأدب من وجهة نظر منهجيته مثل الخولى وأصدقائه وهناك من يدرسون الأدب من ناحية واقعية وهم لايدركون معنى الواقعية . وهناك من يقحمون علوم النفس فى تفسير طبيعة الأدب . وهناك من يقبلون على النقد كأنه مجال فكاهة وأطروفه . وآخرون يقبلون على الأدب من ناحية كونه فنا من فنون الجدل حول الشكل والمضمون أو حول الفردية والجماعية .

ولو بذل نقادنا بعض جهدهم فى الكشف عن مقومات المعنى الأدبى لأراحوا أنفسهم من هذا العناء بأكمله ونفذوا إلى الأدب من طريقه الضرورى لا يمكن أن نقوم بدراسة الأدب دون أن نلم إلماما كافيا بحقيقة المعنى

وأوجه استخدامه وطرائق تشكيله . لو استطاع الكاتب أن يرشد القارى إلى حقائق المعنى الأدبى لذلل أمامه كل الصعاب لأن المعنى هو مجال رهافة الحس ومجال دقة الذوق . بل لايفتأ القارىء القادر على التعرف على الفروق الدقيقة بين المعانى أن يصير على قدر بالغ من الحساسية والرهافة فى التصور والفهم والتذوق .

ولو اكتسب هذا الأستاذ الناقد الذى سبقت الإشارة إليه خبرة وكياسة فى تقدير المعانى وفى التفرقة بين أوجه المعانى المختلفة فى سياقها المذهبى لما حدثت هذه الأخطاء الكبيرة ولأمكن من بعد تلافى جملة الأخطاء البسيطة .

ذلك أنه لم يكن عليه إلا أن يطالع أسلوب الإحساس بالطبيعة لدى الشاعر الذى يتكلم عنه كى يدرك فى التو الفروق الدقيقة والمميزات الخاصة التى تكسب المشهد المنظور طابعه الخاص به . لو أنك ألفت إحساس الرومانتيكيين بالطبيعة أو إحساسهم بالحقيقة الفنية لاستطعت أن تميز كلام الرومانتيكى من أى كلام آخر مهما استخدم من التراكيب والعبارات ومهما زيف من الأخيلة والتصاوير .

للشاعر الرومانتيكى إحساس معين بحقيقة الفن وإحساس معين بالمشهد الطبيعى . ولو أغفلت مثل هذه المعانى الأدبية لما استطعت أن تشتغل بمهنة النقد فضلا عن أن تستعيد الأحاسيس بالمعانى والتصورات كمجرد قارىء عادى .

ولا شك أن الكتاب والنقاد عندنا قد تصوروا سهولة النقد الفنى للأعمال الأدبية لأنهم لم يخطر على بالهم هذا الجانب إطلاقا . لا يتصورون أن هذه الحرفة فى حاجة ماسة إلى ذوق مرهف يقدر الفروق الدقيقة جداً فى المعانى وفى الأخيلة وفى التصورات ومن هنا دخلوا إلى النقد أو نزلوا

إلى ميدانه متعامين عن هذا الجانب كلية لإراحة بالهم من المشكلة الحقيقية فى الأدب .

إذا اجتمعت للناقد قدرة على تذوق المعانى الأدبية ومعرفة قوية نفاذة بتاريخ الآداب تؤهلانه للصمود فى ميدان النقد عن طريق التذوق والمقارنة والتعريف والفهم الصحيح لصار عندنا فعلا ما يمكن أن نسميه بالنقد . وإذا كان الناقد أساساً لا يدرك ما يمكن أن توجد من فروق بين الرومانتيكى وبين الكلاسيكى وهى أهم أبواب النقد (وخاصة إذا عرفنا أن الرومانسية ثورة ومذهب ووجدان) فلا أقل من أن يبحث عن صناعة أخرى تغنى القراء عن الحاجة إليه .

ولو تذكر هذا الناقد مثلا أن الرومانتيكى ينفذ إلى ما هو عرضى مؤقت فى الحياة وفى الإنسان ذاته لعرف أنه يفرض على نفسه مع استندال إدراك الذوق الخاص بعصره فقط وأنه يحطم خط السير المتصل للذوق الإنسانى. وبهذا لا يمكن أن يكون تقليدياً فى شىء . أعنى لا يمكن أن يكون كلاسيكياً بالمعنى المعروف .

والحقيقة التى يمكن أن نستخلصها من هذا كله هى أن المعنى يتحدد وفقاً للشخص ولاتجاهه ولعصره ولسعة تصوراته عن الأشياء والموجودات والحياة . بل يرتبط المعنى بالاتجاه المذهبي ارتباطاً قوياً ولا يمكن أن يتشابه المعنى لدى شاعرين أو لدى كاتبين من عصرين مختلفين . والسبب فى ذلك هو أن للمعنى أبعاداً يقاس بها وأعماقاً وظروفا لا تتشابه إلا على نحو عابر لا يجهل حقيقته الناقد المتخصص .

وإذا اختلطت مجموعة من المعانى أو الصور أو الأخيلة لدى أحد النقاد بحيث لم يعد يستطيع أن يتعرف على أقدارها فمعنى ذلك ببساطة أنه لم يخلق لهذه المهمة أو أنه لم يكتسب الخبرة الكافية التى تؤهله لها .

وقد انساق الكثيرون من النقاد لتيار نقدى يومى إلى تشريح العمل الأدبى أو تشخيص الملامح الخاصة بالعمل الفنى على نحو ما يفعل الطبيب أو المحلل الكيميائى . وأيد سانت بيف ذلك وحقق هذه الخاصية فى طريقته فى تناول الكتب والأعمال الأدبية وأشار جان روستان فى بحث له عن أميل زولا إلى اتجاه النزعة الطبيعة التى سادت فى الأدب والتى كانت تجنح إلى اعتبار الأدب وظيفة تجريبية لإجراء العمليات على المشاعر والأحاسيس . وكان راسكين يتحدث عن قوانين الفن الصارمة كقوانين الكيمياء . وسار كثير من النقاد فى هذا الاتجاه .

غير أن دلالة هذا الاتجاه الوحيدة ليست فى تحويل الأدب إلى علم بقدر ما هى فى التعبير عن مدى رهافة المعانى الأدبية التى تحتاج إلى مزاولة تشبه مزاولة الطبيب لمهام عمله . لهذا الاتجاه دلالة واحدة وهى أن الأدب يحتاج إلى خبرة كبيرة ودقيقة بالأعمال الأدبية من حيث هى حقائق معنوية. وإذا استطعنا أن نبلغ هذه الحقائق إلى القراء العاديين أمكن مع الزمن إعداد مجموعة جديدة من الأذواق السليمة التى تقوم هى نفسها بإسقاط أصحاب الشروح والتفسيرات الجريئة فى غير صدق .

ولهذا السبب عينه صرت أدعو دائماً فى المجالات الأدبية والعلمية لخمس مبادىء أساسية تعين على السير فى هذا الاتجاه :

١ — العلم هو تطابق جزئيات العمل مع الضرورات التى تفرضها طبيعة إنتاج ذلك العمل فى فرع تخصصه. بمعنى أن العلم هو البحث المؤدى فى أى فرع من فروع المعرفة على شرط تطابق جزئياته مع شروط ذلك الفرع . وعلى ذلك يمكن أن يكون البحث فى فرع بعيد كل البعد عن مجالات العلم الوضعى وأن يجمع رغم ذلك صفة العلمية لاتفاقه التام مع فرع التخصص الذى يشتغل فيه حتى ولو كان فرع التخصص ذاك هو علم التنجيم أو الأرواح أو السحر . فكلمة العلم معناها تمشى كل جزئيات البحث مع مقتضيات فرع التخصيص الخاص بهذا البحث فى مجالات المعرفة .

٢ — ليس الفن الأدبى حشداً للمعلومات وإنما هو تداول للمعانى بل هو براعة وحذق فى هذا التداول. وقدرتنا على تداول المعانى هى التى تحدد مستوى الفن الذى نعمل فى إطاره.

٣ — لابد من الفصل بين الثقافة وبين التربية وليس من وظيفتى ككاتب أقوم بمهام المدرس بين التلاميذ. وليس غرض الفن الأدبى تربوياً وليس عمل الكاتب تعليمياً أو أخلاقيا.

٤ — يختلط العمل الفنى بالقوى التى تكمن فيه أى أننا نجعل العمل الفنى والأثر الذى يمثله شيئاً واحداً. ولهذا نعتقد أن قوة العمل الفنى فيما يرويه بينما تكمن هذه القوة فى العمل الفنى ذاته. ووظيفة الناقد الحقيقية هى قدرته على التعريف بالقوة الحقيقية فى العمل الفنى ذاته بغض النظر عن العوامل الفرعية المساعدة على تقدير العمل.

٥ — يرتبط النقد ارتباطاً أساسياً بالثقافة وبالحضارة وبالجهد المبذول فى ميدان الفكر والتعمق. ولذلك فهو تجاوز دائم أو نقد للنقد الانطباعى المباشر.

ولهذا كله فقد أخذت على عاتقى مهمة التعريف بهذه الحقائق المبدأية من أجل التغاضى عن أخطاء المرحلة التى وصلنا إليها ومن أجل العمل المستمر على بلوغ درجة أوفى فى حقل النقد. ولا بد أولا وأخيراً أن نعرف قدر المعنى الأدبى كى نقدم على صناعة النقد أو على مهمة الفهم الأدبى مزودين بأوفى وأهم سلاح فى أغماد الناقد.

٢ — كيفية تداول المعنى

لا غنى للكاتب أو للشاعر عن تداول المعانى. ولا سبيل أمام الناقد لبلوغ ما يتطلبه عمله من إتقان بغير خبرة ومعرفة بتداول المعانى. ولذلك لا حيلة أمام الجميع فى أمرين :

أولها الألفة الشديدة للمعانى المتداولة فى تاريخ النقد وتاريخ الأدب .

وثانيهما التمكن من تداول المعانى بغير خطأ من ناحية وبغير إساءة إلى التعبير من ناحية أخرى . ولا يمكن أن يملك الكاتب زمام التعبير من هاتين الناحيتين بدون خبرة ومعرفة ومران طويل .

ولذلك نحن لا نعجب من كثرة ترديد النقاد العرب القدماء ضرورة المران على الكتابة فى الفترات المبكرة من الصباح. على أنه ينبغى أن نفهم حثهم الكاتب على المران لا بوصفه تدريباً على الالهام ولكن بوصفه ممارسة فعلية لصياغة المعانى . إذ الواقع أن صياغة المعانى هى أشق مهمة يقوم بها الأديب وأخطر طابع للعمل الأدبى المعاصر .

بل إن الهيئات العلمية التى لا تعمل حساب هذه الحقيقة تخسر الشىء الكثير ويفوتها الأسلوب الصحيح لتخريج القادرين على الكتابة وعلى الفهم للأساليب والتعابير . فليس فى جملة التعبيرات والأساليب اللفظية التى يعرفها ويعيها الكاتب أى أهمية . إنما الأهمية للممارسة للمعانى عند تداولها جنباً إلى جنب مع هذه التعبيرات فى أجوائها المختلفة ومستوياتها العديدة .

أعنى أنه لا غنى عن ممارسة استخدام الكلمات والتعبيرات وقتا طويلا من أجل تذليل الصعوبات فى غموض التعريفات وفى عدم تشابك المعانى مع الحقائق الموضوعية الفعلية فى الحياة الجارية أو مع الحقائق التاريخية بالنسبة إلى المفهومات والنزعات المذهبية .

فمثلا إذا شئت أن أتعرض للفروق الدقيقة بين التراجيديا وبين المأساة أو الدراما فلا أقل من أن أعرف التاريخ الخاص بالاسمين ومدى تطور المعانى الخاصة بكل منهما . لا بد أن ألم بحقيقة التراجيديا وأن أعرف خصائص الدراما بحيث أملك أساساً ثابتا للتفرقة أو للتقريب بينهما . ثم يأتى دور آخر حين أتعرض للكلام أو للكتابة فى موضوع مسرحية من المسرحيات

حينئذ لا بد أن تكون معارفى عن تاريخ التراجيديا وتاريخ الدراما واضحة تماما . ثم ينبغى من ناحية أخرى أن أتداول العبارات فيما أتعرض له من الجزئيات الفنية فى العمل المنقود بما لا يتعارض مع الحقائق الأصلية من جهة وبما يتفق مع طبيعة العمل المعروض ذاته من جهة أخرى . ولذلك فحقائق المعنى الخاصة بالمسرحية الحاضرة بالفعل لا تستوفى بمجرد الملاحظة العادية وإنما بالمران الطويل على التعامل بالعبارات بما لا يخدش المفهومات القديمة أو الحقائق القائمة .

ولذلك يطول كلام الانسان عن هذه الموضوعات دون أن يبلغ المستوى الذى يحقق نجاح أفكاره . فلا يتحقق هذا النجاح إلا بتداول المعانى تداولا طويلا يسمح بمعرفة الفروق الدقيقة فى المواقف وفى الملابسات وفى التهيئة البنائية ذاتها للعمل المسرحى .

ينبغى من ثم أن يتعرف المرء على معنى التراجيديا وعلى معنى الدراما بفضل القراءة المتصلة فى هذا الباب حتى تتبين له معالم الفروق الدقيقة بين كل منهما . فاذا واجه المرء المسرحية عمل بكل قواه على كشف الجانب التراجيدى فيها وهو الجانب الخاص بمثول المصير أو القدر . وعمل أيضا على توضيح الجانب الدرامى فيها وهو الشكل البنائى للمسرحية . عندئذ فقط يستطيع أن يتداول المعانى المتصلة بهذين الجانبين بعد مران طويل على ممارسة التعبير فى كلا الحقلين .

ومن النقاد من يتصور سهولة الأمر بحيث يخيل إليه أن المسألة لا تعدو أن تكون مزاولة تخصص واحتراف . ولكن الواقع أن نقاداً كثيرين وكتابا كباراً تناولوا هذه الموضوعات فى كلامهم وتشعر فى ثنايا كلامهم بمنتهى حذرهم ودقتهم فى أداء الكلمات الخاصة بهذه الموضوعات .

فيقول برازيلاك مثلا فى البحث الذى كتبه عن كورينى ان شخصيات

التراجيديا بعكس شخصيات الدراما يكادون يكونون جميعاً من الأذكياء الذين بلغوا درجة من النباهة والوعى . فهم يعرفون ماهم عليه ويحللون أمرهم فى متعة غير ظاهرة وهى متعة الشعور الواضح .

وبطبيعة الحال يخيل إلينا أن الناقد يرسل الكلام على سجيته بغير أدنى تكلف .

وهذا هو الحال عند كل من يقترب من موضوعات المسرح من الكتّاب أو النقاد الكبار . إنهم يرسلون الكلام إرسالا فى هذه الموضوعات مع الحذر الشديد بحيث لايذهب كلامهم إلى أبعد مما تحدده تجاربهم فى هذا الحقل أو إلى أقل مما يريدون أن يحددوه فى هذا المجال سعياً إلى التقدم فى البحث والتوضيح .

ويعبر استندال تعبيراً دقيقاً فيقول أن الاهتمام الوجدانى الذى يتابع الناس به إحدى الشخصيات يقيم التراجيديا بينما تقوم الكوميديا على مجرد الفضول الذى يصرف كل انتباهنا إلى مائه من التفصيلات المنوعه .فالاهتمام الذى توحى به جولى دى اتانش اهتمام تراجيدى . بينما تمثل كوريولانوس لشكسبير الكوميديا . ويبدو لى — هكذا يقول استندال فى مقالته المشهورة عن راسين وشكسبير — إن خلط أحد هذين الاهتمامين بالآخر ليس يسيراً .

ويذكرنا كلام استندال هنا بصدد الدفاع عن الدراما الرومانتيكية ضد الكلاسيكية بمشا كل الفروق الدقيقه فى المسرح بين المعنويات الملتصقة بالمشاهد الخاصة بالغيرة أو بالحب أو بالانفعالات الوجدانية العنيفة . فيقول الفريد دى موسيه مثلا إنه لم يعد وجود فى عالمنا لما اعتاد القدماء أن يسموه مصيراً أو قدراً أو حتمية . ويلتقط جان أنوى (ينطق أنوى بضم وتشديد النون وسكون الياء لا بسكون النون وكسر الواو كما يفعل

الكثيرون) هذا المعنى ويؤكد الفروق بين التراجيديا والدراما على أساس أن الإنسان فى التراجيديا هادىء مسالم يقبل المصير بينما يقوم إنسان الدراما بصراع قوى أملا فى الخلاص والخروج على القدر . وعلى ضوء هذا الكلام أمكنه تفسير مسرحيته عن أنتيجونا .

غير أن المشكلة فى تحقيق المعنى لاتتوقف عادة عند القدرة على رؤية الأبعاد الخاصة بالعمل الأدبى بأكمله . ولكنها تمتد أيضا إلى الجزئيات المشهدية فى المواقف المختلفة من كل مسرحية فى حد ذاتها . ولذلك يعمد المؤلفون إلى استعادة بعض المشاكل الحيوية أو المواقف الكبيرة بصورة مختلفة عن الطريقة التى اعتاد السابقون تقديمها بها . وهنا تتغير دلالة الموقف بأكمله . بل ويصبح المعنى ذاته طريقة للإيحاء الفكرى وللتعديل فى مفهومات الطبائع أو الحقائق .

وسأحاول هنا أضرب المثل على دقة المعانى الأدبية من نماذج معروفة . سأتخذ مثلا من قتل عطيل لدزدامونة نقطة بدء لتصوير كيفية تداول وتطور الحقائق المعنوية لدى الكتاب قتل عطيل دزدامونة فى قبلة كتعبير عن حبه وغيرته معا على هذه المرأة . والحدث واضح بطبيعة الحال وإن كان يحتمل تفاسير متباينة . فقد دفعت الشكوك والوساوس بعطيل إلى قتل زوجته . وكان هو أسمر البشرة وكانت هى رائعة الحسن . وداهمت عقله شكوك عنيفة بشان إخلاصها له . ونستطيع أن نقول مثلا أن عطيل قد أقدم على قتـــل زوجته تحت تاثير الوهم أو تحت تاثير الغيرة الشديدة أو تحت تأثير الحب الغاضب المتوجس أو تحت تأثير معنى من معانى الحب فى الاغتصاب والامتلاك والاعتداء والتباغض وعدم الوثوق .

كل هذا ممكن . ولكن الكتاب لم يلبثوا أن شاركوا فى تداول هذا المعنى كلا على طريقته فنجد مثلا دستويفسكى يشير فى كتابه الأخير عن(البالغ) إن فرسيلوف أنبأ المتحدث فى أحد الأيام إن عطيل لم بقتل دزدامونه

ولم يقتل نفسه بعد ذلك عن غيرة وإنما لأن مثله الأعلى كان قد تحطم .

والحقيقة أن دوستويفسكى اعتاد أن يدعنا فى غير تحديد تام فيما يتعلق بدلالة الحب لديه عامة . فأحيانا يكون الحب عنده جسديا وأحيانا يكون صوفيا . ولم يعتد الصراحة بهذا الشأن . فهو يقترح أو يوحى أحيانا ولكنه يراوغ فى التحديد . ويؤكد أندريه جيد أنه اضطر إلى قراءة قصته عن العبيط أربع مرات حتى اكتشف آخر مرة بوضوح واقتناع أن كل الطفرات المزاجية للجنرال إيبانتشين فيما يتعلق بالأمير مويشكين مصدرها عدم التأكد أو عدم اليقين لدى كل من زوجته (خصوصاً) وابنته (خطيبة الأمير) من قدرة الأمير على أن يكون زوجا حقيقيا أو من صلاحيته لتوفير حياة زوجية كاملة للأبنة .

وقد شغلت دوستويفسكى موضوعات الغيرة منذ حداثة سنه . وفى إحدى قصصه الأولى عن زوجة الآخر يذكر دوستويفسكى لغز عطيل . ويقول لا يجب أن نرى فى عطيل شخصية الغيور الحقيقية . ولعله أراد مبدأيا أن يعارض الرأى العادى فى هذا الشأن . غير أنه عاد فى آخر كتبه وأعطى التفسير الذى يقبله لهذا الاشكال .

والمشكلة هنا مشكلة تداول معانى أكثر مما هى إعطاء تفاسير علمية للظواهر الأدبية . وكان كولردج يقول نفس هذا الرأى فيما يتعلق بالدلالة الحقيقية لموقف عطيل . ولم يكد يتعرض لهذا الموضوع حتى كشف عن أهمية قول عطيل لياجوانه شىء مؤسف .. شىء مؤسف يا ياجو ومعنى هذا كما يؤكد كولريدج هو أن عطيل أحس بالغذالة الأخلاقية فى الخيانة ولم يحس بالغيرة . أحس عطيل باليأس من حقيقة الفضيلة . وكان قتلها تبريرا لعدم الاستمرار فى حبه لها وولهه بها .

وقصة العبيط لدوستويفسكى هى النموذج الواضح لقدرة الكاتب الفنان

على تداول المعنى وهى فى مؤداها العام تتعلق بمشكلة شبيهة بمشكلة عطيل . غير أن مؤثرات جديدة تدخلت فى مفهوم دوستويفسكى العام بحيث وجد نفسه أمام صورة جديدة للموقف .

ونلاحظ هنا مع أندريه جيد شيئين .

أولا : أن أبطال روايات دوستويفسكى جميعا لا يعرفون من الغيرة سوى عنائها غير المصحوب بالكراهية أو المقت للخصم المنافس . وإذا ظهرت بعض الكراهية كما حدث فى رواية الزوج الخالد خالطتها فى التومحبة غريبة مبهمة للمنافس بحيث تبدو متزنة . ولكن تخلو الغيرة من المعاناة ومن الكراهية بوجه عام .

ثانيا : أن كل شخصيات روايات دوستويفسكى تملك عشيقات عديدات أو عشاقاً عديدين . كل شخصيات رواياته قادرة على حب متعدد فى آن واحد . ولعل الملاحظة الأولى فى عدم قدرة أبطال رواياته على الغيرة نتيجة لهذه الملاحظة الثانية .

والأمر الذى يهمنا هناهو أن ثمة رجلين هماروجويين والأميرمويشكين وأن هذين الرجلين يقعان فى غرام نازتازيا . فتهرب نازتازيا ليلة زواجها من الأمير وتقع فى يد روجويين الذى يقدم على قتلها . ذلك أن روجويين باختصار يريدنازتازيا . لا يوجد أدنى غموض أو التباس فيما يتعلق بقتلها . لقدكان يريدأن يغزوها وأن يتعلق موضوع كل لذته بها وأن يوقف لذاته عليها وأن توقف لذاتها عليه . ويصرخ روجويين أنها لى .. لى بأكلها .. أنها ملكتى . . . وبلغت به لذته منها حد الانهاك . وقتلها يحقق كماله .

ويقول برديائيف أن ما يود دوستويفسكى أن يشير اليـــه هو النتائج الانطولوجية (أى الميتافيزيقية الوجودية) للجريمة . ويقول أيضا بصدد

كلامه عن فكر دوستويفسكى أن أبطاله يمثلون أفكارا بل أنهم مغرقون فى الفكر .

ولسنا نريد أن نتابع هنا المؤديات المعنوية للدلالات الفكرية الخاصة بالأبطال وبالشخصيات إنما نريد أن نتابع فكرة الغيرة كما تمثلت فى الأيدى القذرة لجان بول سارتر . ذلك أن المعنى نفسه الذى أشرنا اليه فى عطيل لشكسبير وفى العبيط لدوستويفسكى يتكرر فى الأيدى القذرة .

وتتلخص مسرحية الأيدى القذرة فى أن هودرار يصبح زعيما ذا شأن كبير فى السياسة ويتآمر خصومه على قتله فيبعثون اليه بهوجوكى يقتله بعد أن يتعاون معه ويعيش فى داخل أسوار بيته الرئاسى للحزب . وتصحب جسيكا وهى زوجة هوجو زوجها فى هذه المهمة . ويبدأ الاثنان فى الحياة وراء أسوار البيت الكبير .

غير أن هوجو يعجز عن قتل هودرار ويظل فى تردد مميت ولم يستطع أن يقتله رغم سنوح فرص عديدة . وتكروت الحاحات الخصوم على هوجو بأن يسارع بأداء مهمته . ولكنه لم يستطع أن يوفى بشىء مما وعد حتى ذلك اليوم .

حتى كان ذلك اليوم الذى اكتشف فيه أن جسيكا تخونه مع هودرار . ودخل عليهما فجأة فى المكتب فوجدهما متعانقين فى حب ووله . فأخرج مسدسه وصوبه نحو هودرار وقتله فى الحال .

وقال هودراد لزميله الذى سارع لنجدته : لاتفعل له شيئا .. فقد كنت أعاشر فتاته خلسة . وصوب مسدسه إلى صدرى بدافع الغيرة .

وهذا فى الواقع مجرد تخمين مبنى على الشكل . أما الموضوع الحقيقى فأعمق من أن يكون مجرد غيرة أو مجرد تلبية لرغبة الحزب المعارض .

لهودرار . وقد أشار هودرار نفسه إلى تفسير للموقف حين قال فى غضون كلامه قبل ذلك المشهد أن المتقفين جميعا يحلمون بأداء عمل ما .. انهم مأسورون بسحر الأفعال وإتيان الأعمال .

وإذا كانت الغيرة وسيلة عطيل إلى استشعار معنى هبوط قدر الشخص ونقص فضائله عند تعرض قداسته للخيانة أو معنى خيبة الأمل فى المثل والفضائل ... وإذا كانت الغيرة وسيلة روجوبين إلى تنفيذ رغبته فى أن يغلف نفسه بلذة ولعه بحبيبته المقتولة بيديه . . . وإذا كانت الغيرة مجرد تبرير شكلى للفعل الحقيق المطلوب ... فالنتيجة هى أن الغيرة ذاتها لاتكون إطلاقا فى ذاتها سوى المناسبة الملائمة لتحقيق نهاية معينة أو إسباغ ملامح معينة على قصد أدائى ثابت فى كيان مرتكب الفعل . ولا تشير هذه المعانى فى قليل أو كثير إلى تفسيرات خاصة بالفعل الإنسانى أو بالأحوال والطبائع النفسية . ليس فى هذا كله إشارة ما ولا ادعاء ما لأجل إثبات حقيقة اجتماعية أو نفسية أو تاريخيه رغم ظهور بعض التحليلات الاجتماعية أو النفسية أو التاريخية فى غضون الكلام . كل ما فى الأمر أن الأديب أو الكاتب يستعيد فى هذا الموقف معنى الحدث من الوجهة الأدبية الصرفة . وهذه هى الحقيقة التى نلح إلحاحا فى تاكيدها وإبرازها من أجل الكشف عن أهم الملامح الأدبية على الإطلاق وهى مسالة المعنى الأدبى . وقد حاولنا هنا بيان دور المعنى عسى أن يكون فى ذلك كله إعانة للمهتمين بالفن الأدبى أن يتعرفوا على أهمية تذوق المعانى وإدراك الفروق الجوهرية بينها ومعرفة طرق تداولها فى الكتابة ثم الإحساس بعد ذلك بمدى خطورة الدخول إن ميدان الأدب عن طريق المعنى أولا وآخراً .

الفصل السادس

معنويات الثقافة

إشتراكية الثقافة

تهدف الثقافة إلى أن تقوم بعملية زيادة الأبعاد فى حياة الإنسان . إنها ترغب فى أن تقوم بعملية توسيع أو تعميق لإحساساته وانطباعاته إزاء الحياة والمجتمع . فنحن نقـــول عن الشخص الذى يحرم من الإحساس الحقيق بمعنى الحياة والوجود والذى لا يجد الفرصة لتذوق ما يقدمه إليه الفن والفكر والأدب والفلسفة إنه شخص مسكين لم يلق المناسبات الحقيقية لاستمتاعه بالمعانى والدلالات التى توجد فى الحياة من حوله . ليس المهم أن تكون هذه الدلالات والمعانى مصدرا لسعادته وسروره فقد يكون من بينها ما يشقيه ويغضبه وقد يكون من بينها ما يجعله يشعر بصورة أوضح بوطأة الحياة وقسوتها على أبناء المجتمع الواحد .

ولكن المهم هو أن إحساسه بهذا كله يكون أعمق وأكثر خصوبة وقوة من مجرد إحساس الرجل المحروم من الثقافة . فالثقافة ليست سبباً فى إمتاع الرجل بوفرة المعرفة والقدرة على الفهم والاستطعام فقط . إنها كذلك سبيل إلى توسيع مدركات الفرد إزاء كل ما يدور حوله وتجعله أكثر تقديرا للمواقف . فالشخص المثقف قادر على أن يعى ما يحيط به من الظاهرات المفرحة والمحزنة على السواء . إنه أقدر على إدراك المتاعب أو المسار التى تمر بها أمته وأنه أكثر استجابة لكل ما يجرى فى المجتمع من حوله . ونحن نريد أن يكون الناس مثقفين وأن تتفتح أمامهم أبواب الثقافة وأن تتساوى الفرص أمام رغباتهم وميولهم لا رغبة فى أن يشعر

الناس بالمتعة فقط عند مشاهدة الأعمال الفنية كالمسرحيات والأوبيرات والمعارض . هذا أمر مفروغ منه وكلنا يعرف أن الثقافة المشتركة من شأنها أن تتيح لكل هؤلاء أن يتساووا فى تذوق الآثار الثقافية وفهمها واستيعابها . من المفروغ منه أن قدرة الناس على ادراك الحقائق وفهم الموضوعات المتعلقة بالآداب والفلسفات والفنون تزداد كلما إزدادت ثقافتهم وأن ملاحظاتهم تصبح عميقة وفهمهم يصير صحيحا إذا غدت المظاهر الثقافية فى متناول أيديهم .

ولكن الذى يهمنا هنا حقيقة هو أن الناس يشعرون بالحياة أيضا بطريقة أصوب ويقفون على الأمور فى المواقف المختلفة الخاصة بمجموع الافراد فى الوطن الواحد بأسلوب أكثر ملاءمة لاحتياجات الدولة وأكثر صدقا بالنسبه إلى الانسانية عامة . فهو يشعر بالكدر أو الحزن فى عمق وفهم أكثر من الرجل المحروم من الثقافة إذا نزلت بالآخرين كارثة أو إذا كان الأثر الفنى تعبيرا عن مأساة شعب من الشعوب . أن تقدير الأحزان نفسه يتغير من شخص إلى شخص بسبب الحرمان من الثقافة .

والدولة حين تضع إمكانياتها فى متناول الجميع لا تقصد أن تقوم بتكوين المواطن الصالح فهذا من عمل التربية لا الثقافة . وانما تفهم الدولة جيدا أن الثقافة هى وسيلة الوصول إلى نفسية الفرد وعقليته واحساسه بالحياة وفهمه لظروف المجتمع . إن التربية وحدها لا تكفى للوصول إلى ضمير الفرد فى الدولة . لذلك من الجائز أن تقوى الدولة بحيث تتمكن من تنشئة أبنائها تنشئة عامة ملائمة لطبيعة الحكم ومتماشية مع رغباتها السياسية والادارية . ولكنها لا يمكنها أن تصل إلى كيان الفرد ذاته عن طريق التربية ولا يكفيها أن تسيطر على وسائل التربية والتعليم من أجل تثبيت دعائمها فى نفسية الأفراد فردا فردا .

لذلك تلجأ الدولة إلى الثقافة . أنها تلجأ إلى الثقافة كيا تستكمل وسائل السيطرة على كيان الأفراد لا من حيث هم يتصفون بالقدرة على تصور العالم وفهمه ومعرفته وإنما من حيث هم يتصفون بالاختلاف فى تناول المسائل الروحية والفكرية والفنية التى تعرض لهم . وقد تتمكن الدولة من استلهاب حماس الناس فى التطلع إلى المعرفة . ولكن هذا لا يكفى لدفع الأفراد إلى مشاركتها فى إحساس بمسئوليتها وفى التجاوب معها قومياً وإنسانياً . فالثقافة تصبح لازمة إذا شاءت الدولة أن تصل إلى أعماق الفرد وإلى إحساساته ومشاعره . والثقافة تصير أمراً حيوياً فى الأمة إذا رأت الدولة تغيير المجتمع المنحل ووضع مجتمع آخر بدله يدرك المسئوليات ويشعر بالاعباء ويحس بمدى الحاجة إلى التجاوب والتوافق بين أبناء شعب واحد .

والاشتراكية الثقافية تتحقق بإيجاد وسائل التثقيف المشترك . إن الشعور بالظلم لا يتيسر للناس جميعاً بدرجات متعادلة وإذا وقعت أزمة من أزمات الحرية أو الرأى أو العدالة فليس من الضرورى أن يشعر بها الناس شعوراً متساوياً . والثقافة وحدها هى التى تجعل قدرة الناس على الشعور بالأحداث متساوياً .

هب أن المشاكل الإفريقية قد أصبحت خطرة على مفهوم العدالة والإنسانية لازدياد قوى الاستعمار أو أن أصحاب الميول العسكرية قد نجحوا فى تأييد استخدام الدول الكبرى للأسلحة الذرية أو أن بعض الشعوب لا زالت تعانى من حالات البدائية والجوع . فهل تظن أن تجاوب الناس يكون واحداً إزاء هذه الأحداث ؟ هل تتساوى استجابة الأفراد فى المجتمع إذا تأزمت الحوادث فى مثل هذه المواقف ؟ أبداً والسبب فى ذلك هو أن الثقافة لم تتمكن من نفوسهم . فإنهم لم يتمكنوا من الاحساس بالمتعة الروحية سوياً ولذلك يصعب عليهم إدراك الآلام المعنوية التى

تنشأ عن مشاكل عالمية أو اجتماعية .

فالثقافة وإن كانت تنشأ بأسلوب فردى فهى تفترض وجود الناس فى المجتمع. وتحدث عملية التقارب بين الأفراد وتفاهم الناس حول المدلولات إذا تم للثقافة سبيل التغلغل إلى المشاعر والأهواء والرغبات والميول . فإن الناس يستحسنون الشى أو يستاءون منه لأسباب فردية . ولا يمكن أن يتجمع الناس أويلتقوا إلا إذا اعطيت إليهم فرصة الاجتماع والالتقاء. ينبغى أن تكون الثقافة فى الدولة قادرة على النفاذ إلى رغبات الأفراد الخاصة حتى تصبح استجابة الناس أكثر توافقاً وتقارباً .

فليست الثقافة وسيلة لبعث السرور والرضا والمتعة فى قلوب الناس وحسب ولكنها الوسيلة الوحيدة أيضاً لاعطاء أبعاد وانعكاسات أكثر لمشاعر الأفراد . إنها تجعلهم يشعرون بالحياة ومسئولياتها بطريقة أكثر عمقاً ولهذا تصبح وسيلة إلى احساس الناس بما يدور حولهم بأى صورة سواء طيبة أو رديئة . فهى التى تتيح لهم التجمع حول المعنويات السارة وغير السارة وتجعلهم يقدرون على فهمها واستيعابها والتجاوب معها . وهى وسيلة تعويد الناس على الالتقاء عند مفهومات معينة وهى فى الوقت نفسه وسيلة تعويد الناس على الانطلاق ابتداء من هذه المفهومات .

فقد يبدو لأول وهلة أن الثقافة هى وسيلة لاستشعار المتعة أمام اللوحات الفنية والمشاهد المسرحيةوالأوبريتاتالغنائية والرقصات الشعبية . إن هذا كله صحيح ولكن أصح من هذا هو أن الثقافة تهدف أولا وقبل كل شىء إلى إشاعة التعادل بين قدرات الأفراد على الاستجابة لمواقف الحياة العامة السيئة والطيبة على السواء. ويلى ذلك إحساس الناس بالسرور والمتعة والقدرة على التذوق والفهم لما يخرجه رجال الفكر والفن والأدب .

وتكمن حرية الانسان الحقيقية فى قدرته على تحمل الأعباء . ولا يعى الانسان المسئولية إلا بمشاركته الآخرين من حوله فى ترسم خطى المستقبل وفى التفكير بالعقلية الجماعية التى تؤيد الخير وتنفر من الشر . وتدور فى هذه الأيام أحاديث كثيرة عن مسئولية الشعب العربى حيال الأخطار النووية. ولا يتأتى لنا ادراك المهمة الحقيقية التى يشارك الإنسان العربى عن طريقها فى حمل مسئولية درء هذه الأخطار إلا بالدور الثقافى الذى يؤديه .

وهذا معناه أنه إذا لم يكن الإنسان العربى قادرا مقدما على التعامل فى مستوى المشاركة الشعورية الحقة وعلى الالتقاء بمواطنيه حول الاعمال الفنية والأدبية والفكرية سيجد صعوبة كبيرة فى الغيرة على الوجود الانسانى إزاء أخطار الغبار الذرى . واشتراكية الثقافة من شأنها أن تقارب بين الانسان العربى وبين أخيه فضلا عن أنها تجعل من إحساسه بالحرية قرينا لإحساسه بالمسئولية حيال الإنسانية جمعاء وبالتالى حيال أخطار الوضع الذى يعيش فيه .

مهمة الثقافة الأولى اذن هى توزيع الأحاسيس والمشاعر على الأفراد بصورة متعادلة . ويتبع ذلك بالضرورة تزويد الأفراد بقدراتٍ معينه على اكتشاف أوجه الجمال والحسن فى الحياة وفى المجتمع . وهى تعمد أيضا إلى تعميق مشاعرهم بدلالات المواقف المتباينة سواء كانت سعيدة أو حزينة . فليس للانسان غير المثقف قدرة على استطعام أوجه المعاش .

وليس له كذلك أى قدرة على الوصول إلى أعماق الأحاسيس المؤلمة التى تتطلب التغيير . فالانسان المثقف يكون عادة مزودا بمعايير وقدرات فهمية تعينه على مواجهة احداث الحياة بأسلوب مخالف البدائيين من الناس

والأشخاص . ويتطلب الشعور بأوضاع الحياة — المؤلم منها وغير المؤلم — أن يكون الإنسان قادرا على استكشاف معانى الأوضاع العامة ودلالات المظاهر الحيوية المختلفة .

فهذا الطريق هو أول المسالك نحو المشاركة الايجابية فى كل الظروف والأوضاع والملابسات .

الثقافة والتربية

من الجائز أن يقف رجل بدائي على وسائل صناعية ممتازة لنجارة الأخشاب وتهذيبها بالطريقة التي تيسر له عمل أقنعة الوجوه التي تلزم لبعض عباداته بطريقة فنية جميلة . وقد يظل يعالج الأخشاب أياما وسنوات حتى يتمكن من إجادة صياغتها وتلوينها واخراجها اخراجا فنيا واعتباره صاحب خبرة فنية فى هذا المجال . ويأتى يوم يحتاج فيه هذا الرجل إلى نقل هذه الخبرة إلى أحد أبنائه حتى يقوم بدوره بهذا العمل وحتى يستطيع أن يتقدم فى هذا المضمار على نطاق أوسع من النطاق الذى فرضه أبوه على نفسه . حينئذ سيحتاج هذا الأب إلى شيء جديد . سيحتاج إلى أسلوب ومنهج فى نقل هذه الخبرة الفنية التى حصل عليها إلى ابنه . وهنا تظهر عملية أخرى سوى مجرد الخبرة الفنية وهى عملية التربية التى يستطيع الرجل أن ينقل بها خبرته تلك إلى ابنه . فيأمر ابنه بالجلوس ساعات أمامه يتأمل حركاته وهو يقوم بإعداد أقنعة الوجوه . ثم يجرى التجارب أمامه ويريه وسائل استعمال الأدوات وكحت الأخشاب ويطلب إليه اجراء بعض العمليات أمامه وينهره اذا سئم العمل أو أفسد العامود الخشبى الذى يجرى تجاربه عليه وهكذا إلى آخر هذه الاعتبارات .

ببساطة وإيجاز يمكن القول أن الخبرة الفنية التى تظهر فى أعمال الأب فى هذه الحالة تمثل الثقافة . وأن محاولة مران أبنه وتدريبه للحصول على هذه الخبرة تمثل التربية . فالتربيه إذاً هى محاولة ربط الخبرات الفنيه . أو هى وسيلة أوجدها الانسان لوصل الثقافات بعضها ببعض . فالثقافه ببساطه هى الحالة الراهنة للخبرات الفنية المتمثلة فى أى حضارة . والتربية هى الأسلوب الذى ابتدعته الإنسانية لنقل هذه الخبرات من جيل إلى جيل ومن حضارة إلى أخرى .

هذا المثال البسيط الموجز يحمل جانباً كبيراً من الصدق وإن لم يؤد المطلوب تماماً . ولكنه يكفى لتوضيح الدور الذى تلعبه الثقافة والدور الذى تلعبه التربية داخل كيان المجتمع . فالتربية ليست نظاماً شاملا من بين الأنظمه الشاملة التى يحتوى عليها المجتمع وإنما هى طريقة تعتمد عليها المجتمعات كلما أرادت فرض نظمها الشاملة على الأفراد وتعويدهم قبولها واستساغتها . فمجرد ميلاد طفل من الأطفال تكالب عليه كل وسائل الضغط والزجر والإرهاب والتعويد والتدريب حتى يتشرب المعلومات اللازمة لمباشرة حياته كرجل فى مجتمع معين . فالتربية ليست وسيلة توصيل الثقافة وحسب إلى عقول الناس ، وإنما هى أداة فى خدمة المدنيات والحضارة القائمة بكل ما تحمله من نظم . وهى تسعى بكل الطرق والوسائل من أجل إخضاع الأفراد لنظام الدولة ومدنيتها وحضارتها وسياستها . أو بعبارة أخرى أنها تقوم بتوصيل التراث المدنى والقومى والروحى إلى الفرد عن طريق الالزام الجماعى .

ويحسن قبل أن نتوغل فى وضع التفرقات والتوضيحات اللازمة أن نبين للقارىء مفهـــوم كلمة النظام الشامل أو النظام المؤسس التى نترجم بها كلمة (Institution) فهذه الكلمة الأوربية التى تشير إلى كلمة النظام الشامل معقدة وغير واضحة فى اللغات الأوربية ذاتها . وهى تشير فى بعض معناها إلى مؤسسة أو هيئة أو معهد . ولكن الجانب الذى نشير به إلى كلمة النظام الشامل منها هو الجانب الفقهى وهو الذى يشير إلى الأنظمة العامة كالدين والقانون التى تسندها سلطات تشريعية .

وقد نحيت التقاليد من مضمون هذه الكلمة . فالتقاليد ليست من الأنظمة الشاملة لأنها وقتية ومتغيرة ولو أنها تحمل قوة القانون فى بعض الأحيان . فهى مع ذلك كله لا تتصف بصفة تشريعية . كذلك لم يشر أحد من الكتاب أو المؤرخين إلى أن الثقافة تدخل ضمن الأنظمة الشاملة .

ولكن إذا عدنا قليلا إلى المثل الذى سبق أن ضربناه بشأن الخبرات الفنية المتمثلة فى الصناعات والمنتجات وفى القدرة على مباشرة الصناعة والإنتاج وجدنا أنها تتخذ لنفسها سبيلا إلى تجميع المعانى الفنية فى صورة تقاليد تأخذ صورة تشريعية بمضى الزمن . أعود فأقول بعبارة أخرى أن الخبرات الفنية المتمثلة فى الإنتاج العام تعكس معانى معينة لدى الناس فى المجتمع . وتتحرر هذه المعانى وتتطور مع الزمن حتى تحمل طابع الأسبقية وحتى تأخذ صبغة تقليدية تشبه التشريع العام فى مختلف الأماكن والأزمان.

فالثقافة ليست نظاما شاملا ولم يتنبه أحد إلى أنه يصح إدخالها ضمن الأنظمة الشاملة . وكذلك التقاليد الاجتماعية ليست من تلك الأنظمة فى شىء . ولكننا تنبهنا إلى أن التقاليد إذا امتزجت بالمعانى التى تسقطها أعمال خبراء الفنون أعطت هذه المعانى صفة شرعية لاتقل عن أى شرعية أخرى . أو يمكن القول أن الثقافة وقد تأسست على تقاليد راسخة تمثل سلطة شرعية عامة مثل الدين والقانون تماما . فالثقافة عموما والدين عموما والقانون عموما تمثل نظما شاملة ولا تخضع لمقومات وقتية أو تغييرات زمنية . أما النحل أو الفرق أو الأقسام التى تتأثر بعوامل حضارية محلية خاصة فهى وإن كانت تنتمى إلى النظام الشامل إلا أنها لا تعتبر فى ذاتها نظاما شاملا . فالبوذية مثلا دين ولكنها ليست نظاما شاملا . فالنظام الشامل هو الدين . كذلك يمكن القياس على ذلك بقولنا أن القانون المعمول به فى ولاية أنديانا أو فرجينيا بالولايات المتحدة لا يمثل نظاما شاملا وإن كان ينتمى إليه . وفى مضمار الثقافة كذلك يمكن القول بأن فن الباليه أو الثقافة الايرانية ليست نظما شاملة وتقتصر تسمية النظام الشامل على الثقافة من حيث هى نظام تعززه التقاليد العامة الشرعية فى مختلف المناخات الفكرية .

ولكن يخطر على البال سؤال هام وهو لماذا تعد الثقافة نظاما شاملا لالتحامها بالتقاليد فى حين أن التقاليد يمكن أن تساند عادات اجتماعية كثيرة وترفعها إلى مرتبة النظام الشامل ؟

ونرد على ذلك بقولنا أن الثقافة هى أكثر الأشياء فردية فى حياة الكائن البشرى وصفة الفردية التامة لا تلتصق بشىء بقدر ما تلتصق بالأعمال الثقافية . فاذا ساندت هذه المظاهر الفردية (الشديدة الفردية) سلطة تقليدية تفرض شرعيتها مع جملة عاداتها كانت لها صلة النظام الشامل المعتمد على قوة تشريعية .

ونحن لا نعنى طبعا بالتقليد هنا الكلاسيك أو المحاكاة وإنما نعنى تكرار المظهر الفنى إلى حد تحوله إلى شبه قانون . ذلك أن كل شئون الثقافة والفن لا تخضع لأى قانون جماعى وانما هى خلق فردى خالص . وكان من الممكن أن تتناثر كل الأعمال الثقافية والفنية بغير أدنى ترابط بين أعمال فرد وفرد آخر . فالقانون لا وجود له فى مضمار الأعمال الثقافية ولا وجود أيضا لما يسمونه عادة بالأصول أو الأسس أو المبادىء . والذى يحصل هو أن المعانى التى تخلقها الأعمال الفنية تترابط على صورة تقاليد ونماذج سابقة لا تقل قوة وتأثيرا وخطورة عن سلطة التشريع . ومن هنا تصبح الثقافة نظاما شاملا .

هذا المفهوم الخاص بالثقافة لم يقم أحد بتحليله من هذه الوجهة حتى اليوم . لذلك قد يكون فيه بعض الغموض ولكننا نعاود تناوله بصورة أخرى حتى يمكن بلوغ الوضوح الضرورى فى هذا المجال .

فقد صار واضحا الآن أن القانون والدين نظم شاملة لا تخضع لمقومات وقتية أو محلية . فاذا أخذت ألوانا وصبغات حضارية محلية كأن يصبح

الدين شعوذة أو القانون تعسفا اختفت الهيئة المضفاة على هذه المسميات بوصفها نظاما شاملا . كذلك الأمر بالنسبة إلى الثقافة . فالثقافة وكل ما يمت لها بصلة من الأعمال فردى غاية فى الفردية والتقليد هو الذى يجعل لهذه الفرديات صفة تشريعية عالية . لذلك رأينـــا وضع الثقافة فى قائمة النظم الشاملة . فاذا تعرضت الثقافة لظروف حضارية محلية ضاع اعتبارها كنظام شامل .

والواقع أنه ليس هناك وجود للنظم الشاملة او أى وجود افتراضى لها . بل لا يمكن أن يتحقق وجودها الا على هيئة فرعية . ووجودها معنوى . فالحضارات تحلق حول هذه النظم فى أية بيئة وتخضعها على التو لمقتضياتها . والمدنيات تحوط الحضارات بسياج تمنع شذوذ أى عنصر من العناصر التى تؤسس الحضارات الداخلة فى نطاقها . والتربية لا تلعب سوى دور واحد بين هذه المظاهر وهو أنها وسيلة مواصلات بين الأدوار الحضارية والبيئات الثقافية .

فالتربية كما هو ظاهر مما تقدم هى جملة المعارف الموضوعية الصرفة التى تفرض على الناس فرضا وتؤدى من ثم إلى موت كل ما هو ذاتى . ذلك أنها تجعل كل ماهو ذاتى فى علاقة بالاضافة الى موضوع ما . وهى من هذه الناحية موت للوجود الحقيق . لأن الوجود الحقيقى هو الوجود الذاتى فالتربية تختص بالمعارف الموضوعية التى تحيل الذات الانسانية إلى موضوع .

وابتداء من هذه النقطة يمكن فهم الهجوم الذى وجهه برتراند راسل الفيلسوف الانجليزى المعاصر فى كلامه عن التربية . لقد تنبه إلى قيمة الفرد وأشار إلى أنه من اللازم أن يكون كالمرآة التى تعكس العالم . فالفرد الذى يضم داخل عقله كل المعارف الخاصة بالفلك والزمان والمكان وجيولوجية الأرض وتاريخ البشرية يبدو ذا خاصية إنسانية متميزة ويقوم بدور هام

فى تشكيل الطبيعة . والمعرفة صفة مجيدة من صفات الإنسان . واذا خلت المعرفة من العاطفة انطفأ بريقها . فلا بد أن تعكس العالم عاطفيا وأن يكون هناك ضرب من النشوة فى عملية التعليم . وعنده أن الحصول على المعرفة وامتلاكها هو خاصة انسانية ذاتية . ويترتب على ذلك أن العقل يتربى فى أسلوب طبيعى معتاد عندما يصحب عملية التعرف على الأشياء ضرب من النشوة . وهكذا تتجاوب كل من العاطفة والمعرفة وهما بسبيلهما إلى أن يصبحا عناصر أساسية فى صالح الفرد .

وقد ساق برتراند راسل هذه الأفكار وهو بصدد الكلام عن التربية education وهو يعتقد أن التنظيم الاجتماعى الحالى يمثل مؤامرة ضد الحرية . فالطفل يدمج فى محيط تعليمى يفرض عليه مقدما كل ما ينبغى عليه اعتقاده مستقبلا . وهذه العقائد التى تفرض على الطفل هى خليط من المعقول واللامعقول ومن المصادفات التاريخية والتقاليد الموروثة ومن الأوهام والحقائق . وأيا يكن الطابع الحضارى العام فان أساليب التربية تحتم صب القوالب التى تنخرط فيها كل التطورات الفردية الخاصة بأعضاء المجتمع . والضغط الذى توقعه التربية داخل المجتمع إنما يسعى إلى محو الفوارق والاختلافات وإيجاد ضرب من التناسق بين الأهواء والميول والرغبات . والطفل المطيع هو ذلك الذى يؤدى مايطلب إليه والذى لايفكر فى مناقشة معتقدات الكبار . وتختفى الحرية فى الشئون العامة أمام عدم الموافقة التى يثقل بها المجتمع كاهل الأفراد . وهكذا تتحول التربية إلى عملية تليين للفرد حتى يقف فى محاذاة الآخرين وحتى يدخل بإرادته فى قالبه الذى أعده له المجتمع .

وهكذا يبدو كما يقول راسل أنه مهما تعددت الاختلافات فى الرأى بشأن موضوعات التربية فان هناك خلافا أساسياً بين وجهتى النظر التى تقرر

أو لاهما أن المقصود من التربية هو أولا وقبل كل شيء أعداد الفرد ذاتيا والتى تقرر ثانيتهما أن الغرض من التربية هو إعداد المواطن . ثم يعود راسل فيقول فى جلاء أنه من الصعب أن ننكر أن تربية الفرد وتدريب المواطن شيئان مختلفان .

وقد أردنا أن نُعرج على رأى الفيلسوف الإنجليزى حتى يتبين القارىء مدى صعوبة الأشكال فيما يتصل بالتربية وحقيقة وضعها وماهيتها . كذلك أردنا أن نمهد لكلا منا عن الفارق بين مؤديات الثقافة ومستلزمات التربية . فسواء كان المقصود من التربية إعداد الفرد أو تدريب المواطن فانها تستند إلى أربعة أمور :

١ ـ الضرورة الحتمية فى كل ما تسوقه من المعارف إلى الأفراد .

٢ ـ الاهتمام بتوجيه المعارف الى مجموعات من الأفراد وليس الى فرد بالذات .

٣ ـ الوقوف جنبا إلى جنب مع نظم الدولة وقوانينها .

٤ ـ الخضوع لمقتضيات الفوارق بين مجموعات الأفراد سواء فى السن أو فى الوضع الاجتماعى .

ووسط غياهب هذا الاضطهاد الجماعى الذى توقعه التربية على الأفراد (إذا صح هذا التعبير) تظهر ملامح أخرى لبعض المعارف . فهذه المعارف الجديدة لا يفرضها أحد على الناس وإنما يقبل عليها الناس راغبين فيها معجبين بها : بل تراهم فى معظم الأحيان يطلبون فرضها عليهم وتدريبهم عليها ويسعون لإتقانها على أيدى المتخصصين المتفقهين .

فالعناصر الثقافيه ـ وتلك هى المعارف الجديدة ـ تبرز فى حياة الانسان على هيئة صدور relevance وسط ألوان المعارف العامة . ونعنى بالصدور

هنا أنها تكون مجال اهتمام خالص وسط كثير من مظاهر العيش وملامح الحضارة والمجتمع فهى تبدو كمركز لجملة من وجوه النشاط العام أو تظهر على صورة بؤرة لاهتمام بعض الأفراد دون البعض الاخر . أو بعبارة أخرى أنها تمثل مركز الشعور بالنسبة لاهتمامات بعض الناس وتبرز فى مشاعرهم وسط هالة من المشاغل العامة فتثير فى نفوسهم غير قليل من المتاع والسرور واللهو .

وهذه المعارف ذاتية لأنها تقبل أن يكون وجودها بالإضافة إلى الذات أو لأنها ترضى الأذواق الشخصية على وجه الخصوص . وهى معارف تتجلى على هيئة صدورات فى إطار الحياة العامة وتستحيل إلى معانى ذاتية داخل النفوس . فخاصية هذه المعارف أنها لاتبقى على صورة معلومات وإنما تتحول إلى معانى وتعكس داخل النفس البشرية احساسات ومشاعر قلما تتشابه لدى الأفراد وتحاول كل نفس أن تستقبل الإحساس بها على النحو الذى يلائمها .

ونستطيع الآن أن نقول فى عبارة بسيطة موجزة ان الثقافة هى مجموعة الخبرات فى حقل المعانى التى تأخذ طابع الصدور أو التى تقع تحت دائرة الاهتمام الشعورى الخاص بالنسبة إلى كافة الموضوعات الحيوية ودواعى الرغبة فى المعرفة لدى الأفراد . فالثقافة إذن شىء مغاير للأفكار والآراء أو للعقائد والمقترحات . أنها جملة المعانى الصادرة عن استخدامات الخبرة الفنية والمعرفية التى تعكسها مظاهر الحياة داخل الذات الإنسانية . ومن ذلك كله نرى أن الثقافة نظام شامل يجمع فى إطاره كل المعانى التى تصدر عن موضوعات المعرفة الشخصية . وهذا هو المدلول التصورى للثقافة كنظام شامل فى العالم أجمع وهو مدلول تصورى كما نقول لأن وجوده الواقعى لايتحقق إلا على صورة جزئيات وأقسام خاضعة للحضارات والأقاليم المختلفة .

وقد يسأل المرء : فلماذا نجهد أنفسنا فى معرفة هذا المدلول التصورى طالما أنه لايتحقق فى وجود بالفعل ؟ فنجيب بأنه من الضرورى أولاوقبل كل شىء أن نعرف جوهر الثقافه وحقيقتها . أو بعبارة أخرى ينبغى أن نقف على ماهية الثقافة الحقيقة حتى نتقدم فى دراستها على وجه صحيح ملائم وحتى لانخلط بينها وبين سواها من ضروب المعرفة الكثيرة . ونسارع فنضيف أن كل الأخطاء الظاهرة فى حياتنا الفكرية إنما تترتب على عدم الفهم الجوهرى لحقيقة الثقافة كنظام شامل للمعانى المعكوسة عن موضوعات المعرفة المرضية للأذواق والهوايات الخاصة أيا تكن . وهذا بخلاف المعارف التى تفرضها التربية والعلوم وبخلاف المعارف التى يفرضها الوضع الحضارى العام .

الثقافة كما يظهر إذا ما تقدم معانى تعكسها مظاهر الخلق والإبداع فى موضوعات المعرفة التى يسعى إليها الأفراد . فلم يفرض أحد على الرجل البدائى النقش أو الزخرفة فوق الانسجة والأكلمة والأحجار والمعادن الثمينة والخزف ولم يشترط أحد عليه مظاهر النحت فوق جدران الأبنية . الطبيعة ومطالب العيش فرضت عليه إقامة الأبنية السكنية بدون نقوش أو تماثيل . كذلك قد تدعو الحاجة إلى إنشاء المعابد والمقامات التذكارية . ولكن الحاجة إلى المعانى والتعطش إلى الانعكاسات المعنوية لدى الأفراد والعون إلى الوعى الثقافى المباشرة الأجواء الحيوية التى تخلقها المستلزمات الاجتماعية والفكرية والسياسية والانسانية . . . كل ذلك يدفع المرء إلى معرفة مصدر هذه الانعكاسات المعنوية داخل للفرد ويحاول بالتالى أن يجهد نفسه من أجل تحقيق المعالم الفنية التى يمكن أن تتحقق على هيئة صدورات تخلق هى الأخرى بدورها معانى معينة داخل نفوس الأفراد . فلذلك سعى البدائى التى تزيين مسكنه بعد أن اكتشف القوة المعنوية التى تختفى وراء الإحساس بالجمال . وكذلك أقام النقوش وأعمال الحفر والنحت على المعابد والمقامات التذكارية والأبنية العامة بعد أن عرف مدى تأثير

المعنويات الانسانية فى تكييف الحياة العامة بعيداً عن التغيرات الجمالية .

وليست المعنويات موقوفة على الإحساس بالجميل والمريح كما قد يخطر على البال لأول وهلة . فقد يظن البعض أن الإنسان قد استراح لبعض الألوان فجعلها أداة للزينة ونفر من بعضها فاستبعدها . أو أنه شعر باللذة فى تمثال معين وأحس بالكراهية أمام آخر . كل هذه الفروض النفسية لم تعد تفسر شيئاً فى حقيقة الوعى الثقافى . والدليل على ذلك ملموس وهو أن الانسان قد سعى إلى المعنويات بغض النظر عن الجمال أو الراحة النفسية. ففى الحضارة الكورمبية القديمة أقام البدائيون تماثيل للآلهة تشبه الشياطين المردة . وفى الحضارات المعاصرة والحديثة أثار القبح والاضطراب من المعنويات أضعاف ما تثيره الطراوة والغنى والسماحة فى نفوس الأفراد . فليس القياس صالحا إذا نحن ركنا إلى الاعتقاد بأن الإنسان يبحث عن المعنويات التى تريحه وترضيه لأنه فى الواقع يبحث عن المعنويات كقيمة معرفية مستقلة تؤدى دورها داخل الكيان الفردى سواء لاثارة الهيبة أو الانبساط أو الأسى أو القوة أو القرف أو الحنان . وإذا كان القياس النفسى صحيحاً فى تقسيم المعنويات كانت الرقصة العارية فى مكان دافىء أرفع قدرا وأجل شأناً من رقص الباليه على الجليد . أوكان يمكن أن تصبح لوحة بيير بونار Pierre Bonnard (١٨٦٧ – ١٩٤٦) « العارية uN » أهم وأثمن من لوحة بيكاسو المسماة « بالبهلوان الجالس Arlequin Assis .

فالأقرب الى الصواب وإلى الواقع أيضاً هو أن الانسان استطاع أن يكتشف قيم المعنويات مستقلة عن مشاعره النفسية وأن يعرف قدرها فى حد ذاتها وكيفية نقلها إلى الغير عن طريق وضعها على هيئة صدور . فبمجرد تمثلها على هيئة صدور فوق موضوعات المعرفة العادية تعكس هى بدورها كل ما تحمله من قيم معنوية إلى الأفراد واحداً واحداً كلا وفق استعداده وروحه الخاصة . فقد استسيغ شخصياً رسومات شعبية بمناسبة

الحج على جدران بيت ريفى ولا أستسيغ رقصة باليـة من أرفع طراز . ولا يمكن أن يفرض أحد علىّ العكس طالما كانت القيم المعنوية التى تؤديها إلى تلك الرسومات أجل قدراً فى نفسى من تلك الرقصة . والإثنان يمثلان معنويات ثقافية سليمة ولا تستطيع أية هيئة تعليمية تغيير هذا الوضع فى مزاجى لو شئت البقاء عليه . أما إذا قيل لى فى مضمار البصريات أن نفس الذبذبات تصدر ألواناً تختلف فى النور عنها فى الظلام فإننى ملزم بأن أسلم بما أسمع وأن أقبل رواية الراوى .

وعلى سبيل المثـال يمكن القول بأن من يرفض هذه الحقيقـة العلمية الأخيرة يسمى جاهلا من وجهة نظر التعليم أما الذى يفضل رسومات الحج على رقصة الباليه فلا غبار عليه إطلاقاً من وجهة نظر الثقافة البحتة . كل ما فى الأمر أن منطق تفكيره يحتاج إلى تنمية من أجل استشعار المتعة فى كافة مستويات الخبرة الفنية . وطبقات الاحساس .

ولذلك فمجال الثقافة رحب . وهو نظام شامل لأن التعامل عن طريقه بين أرقى العقول العلمية وأحطها جائز وممكن . وكذلك التعامل بين الشعوب عن طريقه ميسر . فأنا كرجل عربى أدرك هيـــام الإيطاليين بالنحت والتصوير وأفهم مع ذلك عقود الخرز وصناعات الخوص عند قبائل تشاد الأفريقية وأتصور ضفائر الشعر وفنون الزعف وملابس السراويل عند أهل سيوة . كل هذا أدركه وأتصوره ويؤدى إلى انعكاسات معنوية داخل فؤادى . فالمعنويات لغة الثقـافة كنظام شامل فى العالم أجمع وخلال جميع العصور .

يحكى أن سيزان أراد فى شبابه تصوير التعابير فكان كثير التعثر والخلط حتى فهم شيئاً فشيئاً أن التعبير هو اللغة التى يتحدث بها الشىء نفسه ويتولد تلقائياً بمجرد اكتمال شكله . ولذلك صار يعمـد فى لوحاته إلى وصل تشخيصاته للأشياء والوجوه عن طريق الاعادة المتكاملة لهيئة أشكالها

الحسية . وهذا هو نفس الوضع الذى ينبغى أن تشعر به المدنيات الحديثة خيال حقيقة الثقافة . فالتعبير المباشر لمواد الثقافة لا يمكن التقاطه مباشرة وأداؤه دون إضافة التشخيصات اللازمة اليه فى هيئته المتكاملة . ولذلك ليست لغة الثقافة هى العبارات التى تترجم حالة الرقص أو الغناء أو الفنون أو الكتب التى تتعرض لمشاكلها . وإنما لغة الثقافة هى هذه المعنويات التى تصدر تلقائيا عن تجمع التشخيصات حول المواد أو الوجوه فى وضع فنى متكامل . فالتعابير الفنية التى تؤدى إلى خلق القيم الثقافية لاتوجد مجردة عن المواد المجسمة لها . وإنما وجودها مرتبط بهذه المجسمات . أما الحديث عن هذه التعابير الفنية فيشبه تماما كلام المستيقظ من النوم عما رآه فى الحلم . ولذلك فكر القائمون فى تسجيل مواد الثقافة وفى الاحتفاظ بها فى المتاحف لتبقى كما هى بتعبيرها الأصلى حتى يراها الجمهور فردا فردا ويستشعر تجربتها مباشرة . ولا يحول العلم أو الجهل دون استشعار هذه التجربة ولا يقف حائلا دون الإحساس بها وإن كان أثره ظاهريا فى تقدير درجة هذا الإحساس . ولكن لغة الثقافة مع ذلك لغة متحققة فى كافة التعبيرات التى تصدر عن المواد الفنية مهما تنوعت الظروف واختلفت الأحوال . وهى إلى جانب ذلك غير منفصلة عن تلك المواد .

فمثلا يمكن القول بأن الدلالة الموسيقية للسوناتة أو لأى مقطوعات موسيقية أخرى لاتنفصل عن الأصوات التى تحملها . فقبل أدائها لا يمكن لأى نوع من أنواع الشروح أو التحليل أن يجعلنا نتصورها مقدما . وبعد انتهاء أدائها لا يسعنا أن نقوم بتحليلها عقليا إلا باستعادة لحظات التجربة السماعية ذاتها . أما فى ساعة الأداء فان الأصوات ليست مجرد رموز تنقل المقطوعة الينا وإنما تتسرب المقطوعة ذاتها الينا خلالها وتقع من أنفسنا موقعا حسنا أو سيئا . كذلك الممثل فانه يختفى وراء الشخصية التى يؤديها إلينا . فالتعبير المعنوى يقوم إما بتجسيد وجود كامل فى ذاته ويقيمه أمام أنظارنا كشىء فى متناول الجميع . أو على العكس من ذلك يبتلع الرموز

نفسها ويخفيها مثل شخص الممثل الذى يعد رمزا للدور الذى يؤديه . فانه يضيع ولا يظهر سوى الدور ذاته . وكذلك مثل الألوان والخيش فى لوحة المصور التى تمحوها ما تصوره اللوحة . فالتعبير المعنوى يبتلع الرموز ويقتلعها من وجودها الحقيق ليحتوشها فى عالم آخر . وهى تحقق وتؤدى مدلولها ولكنها لا تكتنى بترجمته . ان عملية التعبير فى اختصار لا ترفع إلى المتفرج أو الناظر أو القارىء مذكرة أو ترجمة لما تؤديه . وإنما تسعى لتجسيد الدلالة كشىء حقيق فى صميم نص العمل الفنى سواء كان موسيق أو رقصا أو غناء أو شعرا وتجعله يحيا على هيئة صدور متكامل . فالرموز فى عملية التعبير الفنى مجرد حركة أما الدلالة فهى عالم بأكمله .

وأنا شخصيا حر فى هذا العالم الذى أقيمه فى نفسى بعد التجربة وهو ملك لى ولا يمكن لأى نظام يفرضه على المجتمع أن يحدد لى مقدما حدود هذا العالم الذى يقوم فى نفسى على أثر الأداء الفنى لعمل من الأعمال . ولهذا كانت الثقافة أكبر مجال من مجالات حرية الإنسان وتفكيره وتذوقه وستظل أجلى تعبير عن كيانه وروحه .

وهذا هو الفارق الأساسى بين التربية وبين الثقافة . فالتربية تنقل معلومات محددة أو نظريات معينة أو تفرض على مجتمعات التلاميذ حياة معينة . أما الثقافة فلا تريد أن تفرض على مجتمعات التلاميذ حياة معينة . الثقافة لا تريد أن تفرض شيئا وإنما يسعى الناس أنفسهم فرادى لاستقبال ما تلقيه إليهم من فنونها المتباينة فى غير عنت أو إرهاق . فتجد التلميذ فى المدرسة يكاد يختنق فى حصة الكيمياء ويخرج رغم ذلك من المدرسة ليمشى على قدميه ساعات كاملة يسعى وراء فراش ملون أو يترقب النحل أو يصغى إلى غناء من نافذة موسيقى عجوز أو يتطلع إلى لوحات فى واجهة أحد المحلات .

والواقع أن مفهوم الثقافة كان يمكن أن يتحدد من بادىء الأمر ومنذ زمن طويل لولا الاختلاط الظاهر فى اللغات الأوربية فيما يتعلق بهذه الكلمة (Culture) . فهذه الكلمة تؤدى فى اللغات الأوربية معنى الثقافة والحضارة معا وتؤدى أحيانا المعنيين سويا وأحيانا تؤدى أحدهما فقط . وهذا هو الذى جعل مفهوم الثقافة كنظام شامل يظل خافيا حتى الآن .

فالثقافة تستقل بالمعانى والمعانى لاتقبل الضرورة . وبمجرد تدخل الضرورات فى إسقاط معانى معينة تنتقل هذه المعانى من كيان الثقافة العام كنظام شامل إلى هيئتها الحضارية الجزئية . وهذا هو الذى يحدث فى الواقع لأن دولة من الدول لاتدع هذا الركن الهام بغير رعاية أو توجيه . أو حتى إذا تركته الدولة بغير توجيه فإن المجتمع سيضطر المشتغلين بالثقافة والفنون الى التزام حدود معينة تتفق مع سياق الشرعية البيئية .

الثورة الثقافية العربية

كنا إلى عهد قريب نرجع ثقافتنا فى ثقة واطمئنان إلى مصدرين أحدهما عربى قديم والآخر أوربى حديث. وكنا نفاخر بأننا قد تمكنا من الجمع بين هذين المصدرين فى استقاء أصول حضارتنا وقوميتنا الفكرية المعاصرة ولم نلتفت إلى أن التعارض أصيل فيما بين هذين المصدرين وأن جوهر العمليتين مختلف ومتضارب . فالتكوين المتكامل لثقافة حية لا ينشأ عن ازدواج فى الطبيعة والمنهج وفى الروح والنمط . وسلمنا بالوضع معتمدين على عنصر الزمن فى تفتيت المناقضات وإذابتها وإحالتها إلى غـــذاء فكرى صالح.

بيد أن الأمور لم تسر سيرها المأمول عندما تكشفت ضرورات العصر ومستلزمات الثقافة العادية ودوافع العمل إزاء الظروف المعيشية . فلا نحن اقتبسنا من مقومات الحضارة القديمة ما أفادنا فوائد جوهرية بسبب ما كانت تتمتع به تلك الحضارة من أرستقراطية وعلو على العامة ولا نحن اغترفنا من العلوم الأوربية ما كان متفقاً مع المنهج الصحيح الملائم لطبيعة مزاجنا وفكرنا وما كان يمكنه أن يشيد دعائم راسخة لأركان ثقافتنا العربية المتطورة .

ولم نشأ أن ندع فكرنا يتبلور مؤقتاً حتى تتبين ملامحه وتتركز أصالته فندرك ما يلائمه وما لا يلائمه من العلوم الحديثة. بل أكثر من هذا أننا سوينا بين جميع التيارات الأوربية وعالجناها وحملنا منها الكثير إلى مكتباتنا دون أن ننظر فى طبيعة وضعنا الثقافى على ضوء من التحليل والنقد الكافيين كان كل منا يعب من التيار الذى يصادفه دون أن نتفق فيما بيننا على الحقيقة الثقافية التى تهدف إلى إقامتها والصرح الذى نود أن نبنيه . وبذلك أنشأنا ألواناً من الترف العقلى الذى لم يكن أقل خطورة من الترف

الاقتصادى عند بعض الفئات . وغابت أصوات العقل وراء لافتات عريضة متألقة نشرناها على صفحات مجلاتنا وكتبنا بما فى باطنها من عناصر وبذور لأزمات كان يعانيها الفكر الأوربى ذاته دون أن يتمكن من إزالتها والقضاء عليها . وهكذا وصلتنا علومهم محملة بجراثيم الثقافة القلقة والفكر الشارد الذى لم تستتب له اتجاهاته المبتكرة وأساليبه المستحدثة فى أطراف الثقافة الأصيلة الثابتة المستمرة . هذا فضلا عن أننا كنا ننقل من مصادر متعددة فى الزمان والمكان فنخلق على أرضنا دوامة من معلومات ومواد متناقضة متباينة بوصفها شيئاً واحداً . كان منا من يتحدث عن العلم عند أوجست كونت كما لو كان يتحدث عن نسبية أينشتين . ويأخذ القارىء المتلهف كل ذلك على أنه شىء واحد موحد لمادة أسبغ الله عليها اسم العلم . وضاعت هيبة الفكر العربى القديم أمام ما أسميناه علوم الغرب فسارعنا بنزع ثيابنا التقليدية وظهرنا خجلين مترددين معتذرين أمام الفطنة الداهمة التى حبا الله بها عباده المتأوربين . وتسربت الأزمات إلى فكرنا دون أن نعلم ودون أن نلم بأطراف المشاكل إلماماً يهىء لنا فرصة علاجها إذا برزت على مسرح الثقافة والفكر عندنا بعد بقائها كامنة بين طيات معارفنا أعواماً طويلة .

وبقى الوضع مضطرباً على هذا النحو طيلة السنوات الماضية لاقتصار الثقافة على مجموعة من الأفراد الذين أمتعوا عقولهم بما تميز به الأدب القديم من من رخاء ورونق وبما حملته أقلام الكتاب من معالم الحياة الأوربية المستنيرة فى غير كلف بالمشاكل التى علقت بها وفى غير اهتمام بما يعدو مظهرها القشيب المتمدين .

ونفذت إلى المشاعر والقلوب دون مساس جوهر العقلية النامية بين الجدران والنوافذ وفى شبه إهمال لحقائق المستقبل وفى غير وعى لحقيقة الأوضاع الثقافية حينما ينشأ تعارض جامح بين مايقفز إليه الفكر فى سهولة ويسر وما يتضمنه الواقع الحى من عراقيل وعقبات . بل يمكن القول بأننا

تجاهلنا المعالم التى كان ينبغى أن نتوقف عندها للنظر والبحث والدراسة ولاستيحاء الشروط التى كان يلزم توافرها قبل أن نعاون فى خلق أزمة تلو أزمة وفرية تلو أخرى فندور فى دائرة مفرغة لابداية لها ولا نهاية .

كان ينبغى أن نتوقف قليلا من حين إلى حين لننظر فى المعالم والخصائص والظروف التى تعبرها ثقافتنا ولنرسم خطى التقدم واحدة واحدة ولنتعرف على حقيقة ذواتنا والإضافات التى تدخل فى كياننا . كان من الضرورى أن نعرف كيف ذابت ثقافة العصور الوسطى الإسلامية على أرضنا وكيف عاودت عناصرها الحديثة التجمع فى هيئتها المتطورة منذ أواخر القرن الماضى حتى اليوم . ولا يخفى على أحد أن ظروف الثقافة بيلادنا لم تكن ملكا لأبنائها ولكن هذا كله لم يمنع وجود تيار أساسى عربى ولم يحل دون صمود خط أصيل لعبقرية الشعب العربى أمام كل الإنحناءات والإعوجاجات التى خلقتها التلفيقات الاعتسافية المؤقتة .

ونحن نعلم أننا شعب مضياف نحب الغرباء ونحنو عليهم . وكانت هذه الطبيعة المتأصلة فينا خلال القرن التاسع عشر سبباً فى نكسات شديدة ولكنها كانت أيضاً سببا فى قفزات سريعة. وأصعب شيء علينا اليوم هو أن نقوم بعملية تقويم حقيقى لما فعلناه حيال ثقافتنا العربية والتراث الإسلامى . وكذلك من الصعب فعلا أن نقوم بتقويم ما فعلناه فى حقول المعرفة والثقافه عن طريق الاعتماد على عناصر الفكر الغربى . الواقع أننا اعتنينا عناية خاصه بالتراث واستطعنا أن نقيم المؤتمرات للأعلام القدماء وأن نعيد طبع المؤلفات الهامة . هذا كله إلى جانب عمليات تقديم مستمر لأهم الكتب وأهم النظريات العربية القديمة .

وهذا معناه بعبارة أخرى أننا أدينا واجبنا نحو التراث وخطوط الفكر الأصيل . غير أن ما أديناه لم يقم بنوع من التنوير الحقيقى بخصائص الفكر

العربى وطرح معانيه الأصلية . لم نستطع حتى اليوم أن نحدد بذور العبقرية العربيه فى مجالات النضال المعنوى . ولم نستطع أيضاً أن نضع أيدينا على عناصر الروعة والجمال فى الفنون الإسلاميه من أجل مطابقتها لأحدث مستحدثات الفكر . من المؤكد أن طبيعة الفكر العربى تحتوى على عناصر قادرة على أن تضاهى أقصى آماد التطور الروحى والتجديد العالمى . إذا قمنا بمقارنة دقيقه واعية بين مواقف الفن المعاصر وبين نماذج من الفن الإسلامى أمكننا بلا شك وضع الفن الإسلامى فى مستوى أقصى آماد التطور الحديث . أن المقارنة بين روح التنظيم النسق وطبيعة التجريد فى الأرابيسك والموزاييك وبين ملامح الخصوبة فى الفن المعاصر تفيدنا فى تقويم التراث الفنى تقويما مستحدثا ملائماً للنزوع العقلى العربى المعاصر . كذلك مقارنة الأفكار الفلسفيه العربية بمقابلاتها عند الفلاسفة الغربيين تؤدى إلى دراسة تطورية عنصرية لحقائق الفكر البشرى فى قطاعات معينة لو درسنا مثلا فكر الغزالى لدى ديكارت وهيوم وعند مالبرانش لوقفنا على الدور الحقيقى الذى لعبته الحضارة الغربية . من الممكن أن نحدد ملامح فلسفة التوافقية كما بزغت فى تفكير الغزالى كما تحولت على أقلام الفلاسفة الغربيين . بذلك نستعيد الثقة بأنفسنا وبتراثنا .

ومن ناحية أخرى يمكن أن نكتشف حقائق هامة عن العبقرية العربية ممثلة فى أسلوب التفكير . وقد تجسم أسلوب الفكر العربى فى التجريد كما تمثل فى ثلاثة جوانب : فكرة الله وطبيعة العمل الفنى وموسيقى الشعر العمودى . لو تمكنا من استيعاب البذور الأصيلة التى تمثلت فى طبيعة الفكر العربى والتى تخللت أوجهه المختلفة وملامحه المعنوية لأمكننا تحديد موقف معين للكيان الروحى العربى .

هذا من ناحية الاعتماد على التراث . أما من ناحية ضرورة تزويد الثقافة المعاصرة بكافة التيارات والنزعات الغربية وتغذيتها بكل المعلومات الأساسية

للفهم فمن الضرورى أن نساند هذا الموقف بشىء معين ، وهذا الشىء المعين هو منطق التفكير المعاصر . لابد من بذل جهد معين حيال عملية تكييف الفكر العربى المعاصر تكييفاً يؤدى إلى استخلاص منطق التفكير ذاته لدى الغربيين . فبذلك يسهل تعويد العقلية العربية على الشروع فى التفكير على نفس المستوى الذى يعمل فيه علماء الغرب . المهم أن ننقل كافة تيارات المعرفة والعلوم الغربية مع مساندتها باكتشاف المنطق الفكرى الذى تبنى عليه هذه المعارف وتلك العلوم لو اكتسبنا عنصر التفكير المنطقى الغربى وطريقة التناول للمشاكل وحقيقة المستوى العقلى الذى تناقش المشاكل ابتداء منه لاستطعنا أن نرفع من أجوائنا كل المتناقضات التى تنشأ من التخبط الناشىء عن طبيعتنا فى الحفاوة بالفكر الأجنبى من ناحية وعن فساد الطريقة التى نعمد بها إلى تقييم النزعات الفكرية الأجنبية .

إننا نهتم عادة بالوضوح الفكرى . وهذا طبيعى . ولكن المهم هو أن نفطن إلى ماهية هذا الوضوح . إن الوضوح لن يخذلنا أمام ضرورة الارتفاع إلى مستويات الفكر العليا . والوضوح اللازم لنا هو الوضوح المبنى على منطق الفكر الخاص بالعلم الذى نبحث فيه .

هذه النقطة فى غاية من الخطورة . لأننا لو اعتمدنا على الوضوح الساذج الذى يسترجع ذاته ويجتر ملامح فكره الخاص لوقعنا فى شباك الأنانة أو التفكير الانعزالى الانفرادى . لو بقينا نجتر ما نألفه من أجل المحافظة على الوضوح فى مستوى واحد لتحولنا إلى مجالات الثقافة المبتذلة التى لا تخرج عن نطاق مستواها ولاحتفظنا بمستوى واحد ضيق مقفل . لابد من تحديد المستويات التى نسعى إلى تحديد الوضوح وفقاً لمقتضاها . ينبغى أن نحاول فهم الوضوح فى مجاله الطبيعى وفى الحقل الذى يبحث فيه الباحث .

هناك مذاهب وتيارات فكرية مألوفة لدينا . وبمجرد تناولها بالأقلام العربية تظهر الصعوبة . لأننا لا نستطيع أن نضمن الوضوح إزاء عملية نقل

هذه التيارات إلا إذا انتقل العقل نفسه إلى المستوى الفكرى الذى تجول فيه هذه الدراسات . وإلا فستبدو كلماتنا كما لو كانت صادرة عن لغة غريبة عنا .

ونحن ننبه هنا إلى ضرورة الانتقال إلى المستوى الفكرى الذى تعالج فيه قضايا ومشاكل العصر . لابد أن نتعامل مع هذه التيارات على نفس مستوى منطق التفكير الخاص بها من أجل التعرف على الوضوح المرتبط بها . فالوضوح ليس شيئاً عاما. إنه وضوح مرتبط بالموقف الذى تعالج على أساسه القضية الفكرية أو التجربة العلمية، لوضوح جزء لايتجزأ من المستوى العقلى والإطار المنهجى الذى تتأدى فيه الحقائق . لا يمكن أن تلغى بحثاً فى الرياضيات لأن رموزها مجهولة لديك . ولا يمكن أن ترفض بحثاً فى الأدب أو الفلسفة لأنك غير ملم بالدلالات اللفظية والتيارات الداخلية التى تعتمد عليها وتجرى فيها . والاجترار البدائى الأسلوبى ضار بقضية الفكر .

وإذا صح هذا فأمامنا إذن عمليه شاقة . هذه العملية سقراطية بطبيعتها إنها تعتمد على التعريف بالألفاظ والمصطلحات والمفهومات . إنها تعتمد أساساً على تطويع اللغة للاستعمال . لابد من إعادة النظر فى نظرياتنا التربوية والمنهجية من أجل تأسيس الثقافة عندنا تأسيساً حقيقياً . لابد من أن يوصِى أصحاب الثقافة رجال التربية بالضغط اللغوى على عقول الناشئين . لابد من إدخال أبواب جديدة فى كتب الأطفال عن المسميات أعنى عن مسميات الأشياء . لو سألت طفلا عن الشجر لما استطاع أن يعدد لك أكثر من إسمين وكيما نعرف الفارق بين العقلية العربية المعاصرة وعقلية الشباب الغربى المعاصر لابد من الرجوع إلى مشاكل التنمية الفكرية . حينئذ سندرك الفارق بين عقليتين : إحداهما متماسكة ملتصقة بالأشياء ومسمياتها التفصيلية الشاملة وثانيتهما تعتمد على الأسماء النوعية العامة .

كذلك ينبغى أن نقارن بين نشوء عقلية الأطفال الغربيين نشوءاً

معقداً مبنياً على اللعب والمشاهدات وبين نشوء العقلية العربية المعاصرة على المرئيات البسيطة . لو رأيت الأطفال فى أوربا يلعبون باللعب التى يسيرها الرادار لعرفت أن عقولهم تستطيع منذ الصغر أن تقدم على تسخير القوى تسخيراً تجريدياً ذا أبعاد ، بينما الطفل الذى لا يلعب إلا بعروس المولد والفارس الذى يحمل الرمح فسينشأ نشأة غير ذات مستويات . وهذا هو ما يؤدى إلى تباعد مجالات النمو العقلى واضطراب مفهوم الوضوح عندنا إذا شئنا أن نحدد الوضوح فى دلالته العادية فعلينا أن ندرك هذه الحقائق من أجل ربط الوضوح ربطاً إيجابياً بالمستوى الذى نعمل فيه .

ولا أريد أن أتدخل بعد هذا فى أهمية ارتباط العقـــل العربى ذاته بتفصيلات الدقائق العلمية من أجل تحول هذا العقل تحولا نشوئياً نحو الارتباط بالمجالات الثقافية الحقة : ويكفينا الإشارة هنا إلى أن مفهوم الوضوح مرتبط بدرجة التعقيد العقلى ذاته . والمرجو أن تصبح العقلية العربية النامية قادرة على الاشتغال فى كافة مستويات الوضوح المطلوب حتى لا نعدم مصادر النمو الحقيقية فى ثقافتنا المعاصرة . بل هذا ضرورى من أجل تنقية اتصالاتنا بالفكر الغربى من شوائب الأغراض والأهواء ومن شوائب الفهم الضيق والانحصار الذاتى .

الثورة الثقافية ينبغى أن تعتمد على التفصيل الجزئى لحقائق العلم والمعرفة والفن والأدب وأن تهتم اهتماماً خاصاً باللغة ومسميات الأشياء ، لأن الفكر لا يستطيع أن يعقل أبسط البسائط إذا لم تكن مسميات الأشياء واضحة أمامه . لا يفكر الفكر إلا إذا عرف اسم ما يفكر فيه . ولو كانت الأشياء متداولة فى مجالات الحياة العادية فإنها لا تنهض إلى مجال الفكر إلا إذا أخذت أسماء محددة . فحددوا أسماء الأشياء حتى يستوعب الفكر قضاياه ويستجمع بعد ذلك روحه ومنطقه .

التوجيه الثقافى

فإذا كانت الثقافة هى جملة المعنويات التى تشع من المواد الفنية ويلتقطها الأفراد على النحو الذى رسمناه ، وإذا كانت هذه المعنويات غير منفصلة عن أجسام المواد الفنية ، وإذا كانت هذه المعنويات تشبه الكهربية فتلمع وتشف وتنعكس فى ثوان ، وإذا كانت لا تفرض عن طريق السيطرة أو التحكم وإنما تنمو وتترعرع فى ظل الهواية والرغبة والتفانى الشخصى فى تحصيلها وأدائها والاشتغال بها . . . إذا كانت هذه كلها هى صفاتها التى تتحكم فى سيرها وطبيعتها . . فكيف يمكن القول بأن الحكومات تتدخل فى نظامها وتسعى لتطبيق توجيهاتها على جملة معالمها وتهتم إهتماماً فائقاً بأن تؤدى كل أجهزة الثقافه درراً محدداً واضحاً فى أحكام خطة التطور الروحى للشعب ؟

كل هذه أسئلة ينبغى أن تطرأ على ذهن الإنسان وينبغى أن نقوم بتحليلها تحليلا كافياً حتى ننظر فى الحقائق الهامة التى تبنى على هذا الموقف . فليس هناك شك فى أن الدولة لن تقف مكتوفة الأيدى أمام مظهر من مظاهر الحضارة والمدنية داخل كيانها السياسى . بل أن الدولة تقوم طائعة راضية بكل ما ييسر الدور الذى تلعبه أجهزة الثقافه ويذلل العقبات ويزيل الصعاب أمام الفنانين ورجال الفكر والأدب والشعر والرقص والغناء والصناعات والحرف . وليس أدل على ذلك من كل هـــذه الجوائز التشجيعية التى تقدمها الدولة للأفراد والجماعات لهذا الغرض . وهى تطمع ولاشك فى تحقيق تقدم الشعب تقدماً ملموساً فى كل تلك الميادين ، وترجو أيضاً إلى جانب ذلك أن يكون اختيارها للفائزين مشجعاً على تحديد الإتجاه الذى ترضى عنه وتحبذه .

تجرى الدول جميعاً على هذه السنة فى تشجيع الأجواء الفنية التى توافق عليها وترضى عنها وتحبذ تقدمها وإقبال الناس عليها . وكأنما تود الدول بهذا التصرف من قبلها إصطياد معنويات الثقافة وإدخالها فى ركب نظامها العام . فألوان الفن والثقافة تولد بطبيعتها حرة وفردية ، وتظل معنوياتها خالصة من أى شائبة حتى من ضرورات العيش . وتتنبه الحكومات إلى سلطان هذه المعنويات التى لا تستطيع التدخل فيها أو تحديدها بأسلوب مباشر فتعمد إلى إصطيادها داخل حظيرتها عن طريق استحسان بعضها وتشجيعه واستنكار بعضها واستبعاده . هذا هو كل ما تملك أجهزة الدولة الرسمية أداءه بالنسبة إلى معنويات الثقافة والفن . وليس هذا بالقليل فى الواقع ، لأن الثقافة تعتمد أيضاً لازدهارها على معاهد تربوية رسمية تقوم بتدريس ما يتناسب مع الهدف الأسمى للثقافة فى بلد من البلاد . ولكن المعنويات الثقافية غاية فى الحساسية وتشبه تماماً قفزة سابح من أعلى المنط فى حمام مكشوف . فإن أقل زيادة فى رفع الرأس أو خفضها قد تؤدى إلى ميل الجسم أكثر من المطلوب . ولذلك فإن طريقة إصطياد المعنويات الثقافية عن طريق التوجيه داخل المعاهد الرسمية أو عن طريق التشجيع العلنى للاتجاهات التى ترى الدولة سلامتها قد تودى بالحركة الثقافية كلها وقد تطيح بالتوازن الضرورى بين مصادر هذه الحركة .

ولذلك فإن النظم التى تسيطر على سير خطة التطور الروحى العام ينبغى أن تتعدل بحيث لا تتسبب من هذه الناحية فى الإخلال بالحركة الأصيلة التى تنبعث من معنويات الثقافة . فقد يكون تشجيع لفتة طائشة من فنان موهوب أدعى للتوازن وإيجاد التناسق وحفظ الكيان الثقافى العام . وقد يكون التغاضى والتجاهل مع الرعاية الدقيقة غير المحسوسة أنفع فى بعض الأحيان من إبداء الحماس والاهتمام . وحساسية الثقافات تجعلها عرضة للإنهيار فى كل لحظة . وحينما تحمل هيئة أو مؤسسة ما او وزارة ما

أسم الثقافة ينبغى أن يكون القائمون على العمل فيها عارفين لكل الأهداف والمبادىء التى تنطوى تحت أسمها ذاك والواقع أن هذا العبء لا يقع فقط على الهيئات ولا على الوزارات أو المؤسسات التى تحمل هذا الاسم وإنما على كل إنسان مشارك فى باب من أبوابها أو متذوق لنتاجها. فلا يتخذ هؤلاء الأفراد موقف المدافعين عن اتجاه معين أو المخاصمين لنزعة بالذات حفظاً لكرامة الجهات الرسمية. وكل دعوة تحمل فى طياتها معنى الإستجداء حتى ولو كانت فى سبيل الخير المطاق فإذا تحولت الثقافة إلى مجال للدعوات وشاركت الجهات الرسميه فى تمويل بعضها خلقت لدى الأفراد شعوراً بأنها تطلب إليهم تحبيذ موقف دون موقف أو أنها تستدر حماسهم لفن بالذات .

لذلك فإن طريقة التوجيه الثقافى لا تستلزم الدعاية ولا تتطلب إحالة الاهتمامات الثقافية إلى فن أعلامى . فالأعلام والدعاية يتعجلان مواقف ثقافية معينة قد تحتاج إلى زمن أطول حتى يتم نضجها ولا داعى للعجله فى مجال الثقافة بالذات ، لأن كل فروعها على درجة واحدة من الأهمية . فرقصة الحصان فى القرية تثير بين أبنائها نفس الاهتمام الذى تثيره رقصة الباليه عند سكان المدينة . والصناعات الريفية الصغيرة لها نفس الأهميه التى تتمتع بها المعارض الفنية الكبيرة .

ومع ذلك فدولة من الدول لا تقنع بالوقوف متفرجة فى هذا المجال الحيوى الهام . وهو أمر طبيعى لأنه مجال يدل على روحها العامة ويكشف للبلاد الأخرى قيمتها . ومن ثم فقد تكون هناك وسائل عملية ناجحة لتحقيق التوجيه الثقافى وأول هذه الوسائل وأهمها هو توفير العدد الكبير من الأفراد المشتغلين بكل فرع من فروع الثقافة والفن ، وطرح الاهتمام الثقافى على أكبر عدد ممكن من هواته ومحبيه . فإنك كلما عركت المواهب الكثيرة وخبرت قدراتها وأعطيت القدر الأكبر من أصحابها

فرصة العمل المنتج وصلت من أقصر طريق إلى الشخص الممتاز المبدع . ولا شك أن هذا العمل من جانب الجهات الرسمية لا يعطل الجوائز التى تقوم بتقديمها وإنما يسمح لها بأن تكون بإستمرار على صلة بالخبرات الصغيرة مباشرة وأن تكثر منها وأن تزيد من قطاعها ولا تهمل سيئها . فكم من بداية سيئة أدت إلى أخطر الإنقلابات فى اتجاهات الفن ، وكم من بدايات رائعة أفلت سريعاً وذوت بعد خطوات قليلة . ولذلك فأهم واجبات الدولة ليس التثقيف التربوى وإنما مجرد المساندة . وهذا يتطلب تكوين لجان لا تأخذ برأى المحكمين وإنما ترعى أعمال الفنانين فى غير انتظار لنتيجة مباشرة سريعة . فهذه اللجان لا تجعل مهمتها معارضة المحكمين فى أحكامهم وإنما تتركهم وشأنهم فى عملهم الرسمى وتأخذ هى على عاتقها مهمة مساندة المهملين . ولا ينبغى فى الوقت نفسه أن تعدو حدود هذه المهمة . فلا تزيد من نطاق إهتمامها إلى حد التثقيف وإنما تنصب نفسها فى مقام الأبوة لكل الاتجاهات أو الاهتمامات التى لم تحظ بنصيب اختيار المحكمين الكبار . فليس من المفروض إطلاقاً أن يولد العمل الفنى قوياً أو ناصعاً أو خالياً من العيوب ولا يستطيع الفن أن يترعرع إلا فى ظل النكسات والانتقادات .

فالأزدهار الثقافى ـ إذا شاءت دولة أن تحققه ـ لا يتم بامتلاك ناصية الجوانب اللامعة من حياتنا الثقافية وإنما على العكس بالقدرة على مساندة كل البراعم والحدب عليها ورعايتها وانتظار نتائجها والصبر فى اعطائها الفرص اللازمة . ومن هنا خطر لنا أن نقترح التبسيط فى اجراءات تشجيع الفنون ، فمثلا يمكن إقامة عشرة مسارح صغيرة فى أحياء كل مدينة كبيرة بدلا من إقامة مسرح كبير يتمثل فيه البذخ والضخامة . ويمكن أيضاً أن ننشىء فى كل قرية صالة كبيرة للاحتفالات بجميع أنواعها فتتسع لأفراح القرية الشعبية ولأعيادها ومراسمها التقليدية على أن تبنى هذه الصالات بغير

كلفة وتكون كراسيها سهلة الحركة وفى أقصاها واجهة مسرح يسمح للفرق بالمرور واللعب عليه أمام جمهور القرية . فالمهم هو أن تهدف الدولة إلى توسيع دائرة العمل الفنى أمام عدد كبير من الهواة والراغبين وأن تفرغ لهذا الجانب أهم إمكانياتها . فهذا هو المجال الحقيقى لتثبيت دعائم الثقافة واظهار الملكات الشعبية واستقصاء قوى البلاد وطاقاتها فى هذه المجالات. أولى بنا أن نفسح الطريق أمام كل الاستعدادات بأن نقيم الفرق الصغيرة الكثيرة فى كل الأرجاء وأن ندع الموسيقى يتدرج من فرقة القرية إلى فرقة العاصمة بدلا من أن نفسح المجال فى العواصم ثم نحاول الضغط على الأفراد لنقلهم إلى الأقاليم . كذلك فى التمثيل وفى الغناء وفى التصوير وفى الشعر وفى القصة وفى الحرف وصناعات النسيج وغيرها . لا ينبغى أن يصرف الجانب الأكبر من اهتمام الدولة على الفرق الكبيرة وعلى فنانى الدرجة الأولى ولا أن تبذل جهودها فى الدعاية الفنية للبلاد من داخل البلاد . فما نحن بحاجة إلى دعاية بقدرما نحن بحاجة إلى فن. والفن لا يظهر عفويا وانما تلبنى صروحه حجراً فوق حجر ولبنة فوق أخرى . وليس من الضرورى أن أخرج من المسرح أو الملهى أو المعرض لأقول : نحن نملك الآن فرقاً فى التمثيل والرقص والتصوير من الدرجة الأولى العالمية ، بل يكفى أن أقول : لقد استمتعت فعلا بما شهدت ، وقد تكون الفرصة الآن سانحة بعد كل هذا الاستعراض العام للتدخل قليلا فى شئوننا الثقافية على ضوء ما قلناه . وأول ما يلفت النظر هو أننا قمنا منذ ستة أعوام بإنشاء ما سميناه بمؤتمر الثقافة وقد اجتمعت لجانه وانفضت وأدت بعض الأعمال الهامة ولكنها عادت فصارت كأن لم تكن وعدنا لا نسمع جديداً عن هذا المؤتمر فلماذا لا نعيد تكوينه ليقوم بالمهام التى ذكرناها فى متابعة أعمال الفنانين والأدباء والشعراء والمصورين والمثالين والممثلين والراقصين والعازفين وفى تخصيص الجزء الأكبر من اهتمامه إلى توسيع دائرة النشاط الثقافى ومواصلة الرعاية لجميع أبواب

الإجتهاد الفنى الناجح منها وغير الناجح حتى تؤدى هـــذه الجهود أكلها فى الوقت المناسب ؟

وهناك سؤال آخر : لمـاذا لا نسعى إلى انشاء عشش الثقافة أو بمعنى أصح كتاتيب الثقافة قبل انشاء قصور الثقافة التى تتركز جهودها فى عواصم الأقاليم وحدها . ألا يمكن اختصار المصروفات فى هذه القصور وتوزيعها على كتاتيب الثقافة التى يمكن انشاؤها فى كل قرية وكل ضاحية ؟ اننى لن أوفر للطالب أو المتعلم أكثر مما أتاحته له فرص الحياة بهذه القصور الثقافية. أما الكتاتيب الثقافية فيمكن أن تكون مرتعاً خصباً للثقافة العمالية الضرورية فى هذه الفترة من حياتنا الإجتماعية النامية . فإذا سلمنا بهذا المبدأ وسلمنا أيضاً بفكرة انشاء صالات الاحتفالات العامة فى كل بقعة من بقاع الريف أمكن اقامة ورشة فنيه على هيئة كتاب ثقافى ملاصق لـكل صالة من صالات الإحتفالات ويزود بالمشرف والأدوات الثقافيه البسيطه اللازمه . وهذا الحل فى اعتقادى أسلم من المكتبات المتنقلة وما يشابهها من حلول .

ومن هذا نرى أن الثقافه لا ينبغى أن تأخذ طابع الدعوة العامه بقدر ما ينبغى أن تأخذ صورة الضيف الذى ينزل الى الناس فى غير اثقال وبغير ضوضاء . فهى ضيف يجمع بين قلوب الناس بما يخلقه من المعانى فى قلب كل فرد منهم دون أن يشق عليه .

فالمؤتمر الثقافى يمكن أن يعاد الآن تأسيسه على نحو أمثل من أجل الملاحظة المباشرة الدقيقة لـكل النزعات والاتجاهات والرعاية والحدب على أعمال الفنانين الناجحة وغير الناجحة . لا ينبغى القطع بالنجاح أو الفشل فى السنوات الأولى لأى تجارب فى حقل الثقافة بل الواجب هو أن تترعرع كل النزوات والمحاولات وألا نقفل عيوننا عن الجرىء منها وألا نتجاهل الأصالة المبكرة . هذا كله واجب مناط بأعناق اللجان التى تكونت داخل

المؤتمر والتى لم تكن تعرف لماذا اجتمعت ولماذا انفضت . ولو استطاعت كل لجنة أن تكشف عن كل أوجه النشاط فى باب تخصصها مرة واحدة كل ثلاثة أشهر وأن تواصل عملها ذاك سنوات عديدة لأصبح من الميسر بعد ذلك حتما معرفة الاتجاه الذى ستقفز إليه مقتضيات الثقافة فى خطواتها الأولى . وهكذا يمكن اتخاذ لجان المؤتمر الثقافى كلجان الصف الثانى التى لا تأخذ بأحكام النقاد أو المحكمين وإنما تراعى التطور العام ولا تنتقص قدر أى اتجاه مهما ساء وتدهور حتى تبذل أقصى مساعيها فى استخبار نتائجه . وأهم شىء هو ألا ننسى مدى ارتباط الإنتاج الفنى بحياة الفنان الفردية فى العصر الحاضر وأن نكون على قدر كاف من الوعى بحيث لا ننظر باحتقار إلى ثمرات الأنانية وحب الذات التى تتمثل غالباً فى الخطوات الأولى قبل مرحلة الصقل بحيث تقبل كل ألوان الإنتاج على علاته سنوات طويلة .

فالتوجيه الثقافى السليم لا يتم بأن أفرض اتجاها معينا على أحد المنتجين فى دائرة الثقافة وإنما يتحقق بوضع الفرص أمام عدد أكبر من الأفراد فى المجال نفسه حتى تتكاشف المواهب وتتفتح من تلقاء نفسها وتقدم فى جسارة على التأليف. ينبغى ألا تقف الدولة موقف الحكم من الاتجاهات . لكن عليها أن تخصب ترب المواهب والكفاءات بالقدر الذى يسمح باظهار عشر فنانين من نوع معين بدلا من خمس وباظهار عشرين بدلا من عشرة ومائة بدلا من خمسين . فإن مجرد اعطاء الفرص لكفاءات أكثر يقلل الاحتكار من أى نوع. هذا من جهة. ومن جهة أخرى يسمح للتيارات السليمة المتفقة مع بنية الأمة وكيانها الروحى الأصيل أن تجلو وتزدهر من تلقاء نفسها . الثقافة كما قلنا مجموعة من المعنويات التعبيرية ولا يمكن أن تخفق الحياة فى اجلاء المظهر الطبيعى المتسق مع كيانها الروحى الأصيل. قد لا يكون فى مقدور عشرة أو عشرين من أبناء أمة من الأمم أن يترجموا اللغة الأصلية للروح المتطورة فى كيانها الباطن كما كان الحال بمصر فى القرن التاسع عشر حينما كانت العلية المعبرة عن الكيان الثقافى بالبلاد تمثل فرنسا أكثر

مما كانت تمثل مصر ذاتها . ولكن من المستحيل أن يخطىء مائتان مثلا من الفنانين فى التقاط المشاعر السليمة المتجاوبة مع الروح الأصيلة للبلاد. لسوف يهتدون هم بأنفسهم فى المجال الذى يعملون فيه إلى الموقف الأصيل دون أن يحدده أحد لهم أو يفرضه عليهم . فيمكن القول باختصار و فى بساطة أن تعدد التجارب إلى ما لانهاية فى حقل الثقافة هو التوجيه الأسمى الذى يمكن أن تقوم به الأجهزة الرسمية فى الميدان وهو الذى يسمح بالكشف عن المقومات الأساسية الأصيلة فى كيان الأمة الروحى. فالتوجيه فى المجال الثقافى لايتحقق بالاملاء الكلامى أو بالرأى الفكرى وإنما يتكشف بالأمثلة الحية والنماذج المعطاة داخل الميدان . فالثقافة التى أشارك فيها كفرد لاتعدو أن تكون عدة نماذج من أعمال الفنانين التى أراها وأسمعها وأحضرها . والعالم الثقافى المحيط بى كفرد عالم غامض ولاشك لأنه غير محدد . ولكنه حاضر أمامى هنا وهناك فى النماذج والأمثلة التى أشهدها ويشهدها سواى . أن شيئا موضوعيا يتجسم أمامى خلال هذه النماذج الحاضرة . وهذا الشىء الموضوعى الذى نلتقى عنده كأفراد هو طريقة الطلاء عند فلان وطريقة التنغيم لدى فلان . وهذه كلها تتبدى موضوعيا كتقاليد حقيقية تتحكم فى سير الفنون . فمشاهدة هذه التقاليد هنا وهناك هى التى تيسر التناظر وهى التى تفسح المجال أمام تحديد الاتجاه الأصيل . فمضاهاة النماذج والأعمال بعضها ببعض واحتكاك الأساليب والصناعات يؤدى تلقائيا إلى بروز القوام المناسب لنتاج الفنون والثقافة بغير حاجة إلى تدخل نظرى أو دعائى أنه من الضرورى إذن أن تظهر موضوعية معنوية من بين جملة التقاليد الفنية المرئية بحيث تتحدد خطوط سير الثقافة من تلقاء ذاتها .

دعنى أضرب مثلا بسيطا . إذا قلت لنفسى أن الفن لابد أن يصور المجتمع وأعدت هذه العبارة مائة مرة أو مليون مرة فإنها لن تجعلنى أتقدم خطوة واحدة فى عملى كمصور أو كمثال ، وهذه العبارة ذاتها إذا اقتطعتها اقتطاعا من مجال تفكيرى العام وحصرت فيها ذهنى لحظة واحدة لم تؤد أى معنى وإنما برزت كمجموعة من الحروف المتشابكة . أما إذا قمت وتنقلت

بين أعمال جملة من الفنانين والتقطت من هنا خاصية ومن هناك أخرى وجمعت جملة صفات من هنا وجملة صفات أخرى من هناك استطعت دون أن أنطق بهذه العبارة إدراك العلاقة بين بعض معالم الأعمال الفنية المعروفة وبين حياة المجتمع . والتجارب العديدة هى التى تحدد المواقف العامة التى تتعلق بهذا الفنان أو ذاك . ومن ناحية أخرى بماذا يفيدنى الفنان الذى لايطلع على النماذج ويقارن ويشاهد ويلتقط إذا هو حفظ هذه العبارة عن ظهر قلب وعمل جهده مخلصاً لتحقيقها دون توفيق . مع أنه من الجائز أن نجاحه يكون باهراً إذا اكتفى بتصوير سمكة أو ليمونة أو برتقالة . فالمعول إذا فى أمثال هذه الحالات إنما يكون عادة على تعديد الخبرات والإكثار من المشتغلين فى أى ميدان حتى تفرض التقاليد نفسها بنفسها على معنويات الثقافة . كيف بالله عليك تلقى أوامر إلى مصور كسيزان حين يقول : إن نقطة من اللون الأخضر الخفيف إذا التحمت باللون الأحمر على الشفتين أتعستهما وإذا التحمت به على الخدين أبهجتهما . ولك أن تتصور بنفسك مقدار الدقة الفنية التى تتجلى فى التعبير سواء فى الغناء أو فى الرقص أو فى غيرها من المجالات إذا اختلت أقل حركة أو تغيرت لسبب ما . فالخبرة والمضاهاة والموازنة هى خير موجه للمواهب نحو المطالبة الحيوية التى ترجو الثورة الثقافية تحقيقها .

فنحن نعتقد أن مواد الفنون والثقافة تحمل فى باطنها قواما أصيلا تترجمه اللفتات والحركات التعبيرية الظاهرة . ولكن هذا القوام الأصيل أبعد من أن يكون مجموعة من العبارات واللافتات . أنه على العكس موقف أساسى أصيل تتخذه الثقافة العامة وفقا لمقتضيات أحوالها وخصائصها وظروفها وأجوائها وتراثها وغير ذلك كله من العوامل الفعالة . أو بعبارة أدق أن القوام الأصيل فى باطن الثقافة هو الموقف الذى تتخذه حيال التقاليد التى تخلقها هى نفسها خلال أعمال الفنانين والمشتغلين بفروعها المختلفة .

أكبر دليل على ذلك هو أن الأدب من شعر وقصة لايزال يستمسك بعرى الأصالة اللغوية على الرغم من كل المحاولات وعلى الرغم من كل

الجهود التي عملت من أجل انحراف الفنون الأدبية عن التعبير اللغوى العربى السليم . فهذه التجربة وحدها كفيلة بأن تكشف لنا عن الدور الذى لعبته التقاليد الفنية دون توجيه أو إلزام .

كذلك عندنا فى باب التصوير والفنون التشكيلية فهى لم تنصت لأصحاب المذهب الأكاديمي ولم تبق فى رحابه على الرغم من كل الضغط الذى قام به المسئولون فى هذه الميادين وعلى الرغم من أن المسيطرين على أجهزة هذه الفنون كانوا ولا يزال معظمهم من أنصار الأكاديمية . فجهودهم لم تجد شيئاً فى مقاومة النزعات التجديدية وفى الانتصار لطبيعة الفن ذاته .

وفى الموسيقى كان بعض الناس إذا سمع السيمفونيات الغربية ظن أنها أناشيد حماسية أو ألحان عسكرية أو أغان كنسية . وكان الكثيرون يضجرون منها ضجراً شديداً بسبب التعقيد الذى يتسم به عادة ذلك اللون الموسيقى . ومع ذلك فإن هذا الموقف لم يمنع بعض الموسيقيين عندنا من عمل محاولات جدية فى هذا المضمار أدت إلى تحول وجهات النظر من هذه الناحية إلى الموقف الصواب .

والفنون الشعبية كانت أضحوكة فأصبحت اليوم مصدراً من أخصب مصادر الثقافة الحية بلادنا .

وبعد ، فهذا النظام الشامل لكل ألوان التعبير الثقافى ليس نظاماً مقفلا جامداً متحجراً . وإنما هو نظام عضوى حى يقبل التغيير والتطور ويستشعر قوة الروح الباطنة فى ذاتية الشعب من تلقاء نفسه ويحاول أن يعكسها بشتى الوسائل والسبل . وليس للقائمين على أمور الثقافة أن يطلبوا إلى الفنان خلق منحى جديد أو إيجاد نزعة معينة أو تأكيد مطلب خاص فى الإيقاع أو الصناعة . وإنما على الفنان ذاته أن يعمل أدواته وفكره وأن يصهر روحه ويقوم تجاربه إلى أن يكتشف الاتجاه السديد الملائم الذى يستطيع عنده أن يقول : هذا من تأليفى وذاك من خلق وإبداعى .

خاتمة

الشعر الجديد والانعزال الثقافى

سألتنى إحدى الأديبات مستفسرة عما إذا كنت من أنصار الشعر الجديد أو القديم . واستغربت السؤال لأننى أعتقدت إننى كنت قد وفيت الرد عليه ولأننى ظننت أن الشعراء يقرأون فى العادة مانكتب بهذا الصدد. ولكننى رغم ذلك أجبتها مرة أخرى أننى أؤيد الشعر الجيد وأننى لا أعرف فى الشعر قديما وجديدا ولكننى أعرف الجيد من الردىء .

وأعتقد أن الكلام عن نظرية الشعر من شأنه أن يلقى الأضواء على طريق الشعراء فيعرفون بالتالى حقيقة عملهم . وأنا شخصيا لم أفقد الأمل فى أن نقع يوما على شعر جيد . ولولا ذلك لانصرفت انصرافا كليا عن قضية الشعر . ويسوقنى اعتقادى فى أن الشعر هو محور الذكاء الأصلى فى الشعب بأكمله إلى الدخول مرة بعد مرة فى هذا المعترك . إذ لا نلبث أن نرى الحقائق أمامنا بوضوح ونود من صميم قلوبنا أن تقع بين أصابع أصدقائنا الشعراء .

وعلى الشعراء أن يظلوا دائما فى يقظة . بل عليهم أن ينهضوا أكثر فأكثر كيما يعوا مصيرهم وعيا شديدا عاليا . هكذا قال هيدجر فى تعليقه على أشعار هيلدرلين . وإذا كان الأمر كذلك وجب على الشعراء أن يبقوا فى حالة يقظة مستمرة لهذا المصير الذى يعنيهم أكثر مما يعنينا . وليس علينا إلا أن نوضح الطريق وعلى الشاعر نفسه أن يختار . لأن اختياره مرهون دائما بقدراته ووعيه . وهو مالا نستطيع كنقاد أن نفرضه عليه . فالشاعر يملك قدراته ويملك وعيه وهو لا يختار إلا وفقا لهذه القدرات وذلك الوعى .

ويعنى الاختيار الحر لبعض قدراته أنه قد إلتزم بفن معين . ولا يد لنا فى أنه اختار ولكن لنا يد فقط فى أنه لم يتعلم كيف يختار . هذه فى الواقع مسئولية النقاد وإن كان من المستحيل أن يصبح الردىء جيدا لمجرد وضعه على الخط السليم . إذ لا تلبث التجربة للكرة أن تستنفد حقل الامكان وأن تحدد أولا بأول معالم الطريق . فيعرف كل حدود صناعته . أما معظم الشعراء المندفعين إلى مؤازرة الشعر الجديد بوضعه الحالى فلا يلبثون أن يرفعوا فى وجوهنا أسلحتهم اللفظية بقولهم : نحن لا نزال فى أول الطريق .

ولكن الشعر لا أول له . أعنى أنه ليس للشعر طريق أول . لأن الشاعرية تنبت مع البراعم الشعرية الأولى وإن ضلت الطريق . فليس للشاعرية أول طريق ولكن للشعر نفسه أول طريق وذلك حين يصطدم بنظرية الفن .

ونظرية الفن هذه شىء واضح لا لبس فيه مقرر لا خلاف عليه . وأول شروط الفن القدرة على الاتصال بعقول الآخرين عن طريق العمل الفنى . الفن الذى لا يحقق التداول بين عقول عديدة وبين أبناء مجتمع بأسره ليس فناً . أول شرط من شروط الفن الاتصال والنقل والتداول المشترك . بغير هذا الشرط لا يوجد فن .

ومن الجائز أن يخطر على بالنا أن الشعر الجديد فن لأنه يحقق الاتصال عن طريق اللغة . فما دامت اللغة عنصراً اجتماعيا يصبح استخدام اللغة فى الشعر الجديد مستوفيا لعامل النقل والتداول المشترك . وهذا فى الواقع خطأ لأن استخدام اللغة فى حد ذاته قد يوقع فى شراك الأنانة المنعزلة أو ما يسمونه solipsisme إذا خلت اللغة من جسم .

واخطر شيء في صناعة الشعر أن يقع الشاعر في براثن اللغة الخالية من الجسم لأن اللغة تبدأ من مجرد الاشارات والرموز إلى أرفع درجات التعبير. فإذا اختار الشاعر لغة في صناعته وجب عليه أن يتبين أولا وضع هذه اللغة بالنسبة إلى كل مستوياتها المتداولة. وذلك لأن اللغة تخون الفكر كما يقول برجسون وأيده في ذلك فاليرى مع اختلاف التفسير. وإذا صح أن اللغة تخون الفكر كان من الضرورى دائماً أن نتحقق من مستوى التعامل باللغه.

ونحن نعرف أن اللغة قد تخدم أغراض الشاعر في التعبير عن ذاته أكثر مما تحاول النقل أو الإتصال بالآخرين. وحينئذ لا ينجو الشعر من طابع الحديث الإنفرادى أو طابع المونولوج وخاصة إذا زادت وطأة التمركز الذاتى عند الشاعر حتى جعلته لا يجد أى متعة في الإحساس بالتبادل. ومن هنا تظل كل رموزه ومعانيه وألفـــاظه محدودة بأفق طفولى معين. ولذلك قلنا مع هيدجر منذ لحظة أن الشعر مرتبط بالوعى الذى يحقق مصيره. وبغير هذا الوعى يقع الشاعر أسير مستويات انعزالية في اللغة تحيل أقواله إلى مونولوجات. وحينئذ كان يكون من الأفضل بالنسبة إلى هؤلاء أن يبحثوا عن مهنة أخرى غير الشعر لينجحوا في الحياة بالأسلوب الأنسب لأشخاصهم.

وقد ولد الشعر العربى ذاته بعيداً عن هذه الإنعزالية بسبب طبيعة النقل الذى حققته موسيقاه العروضية. ولد الشعر العربى كاملا متكاملا في كيان المجتمع. ولكنه يندفع في الخطاب إلى حد فقدان الأصالة أحياناً كثيرة. ومن هنا أحسسنا في أول عهود اشتغالنا بالأدب أن الشعر ينزع نحو الخطابة وأحسسنا بكراهية هذه الخطابة الشعرية. ولعل كثيرين من الشعراء أحسوا بذلك فأرادوا التخلص من الخطابة غير أن رد الفعل فيما يبدو لى كان أقوى مما لزم الشعر حينذاك. فارتد الشاعر نحو التمركز الذاتى الشديد.

ومن هنا صرنا نقرأ الشعر الجديد فنجد فيه انعدام الخطاب بتاتاً . ولما كانت موسيقيته الجديدة انعزالية لا تحقق النقل فقد وقع بالتالى فى بئر سحيق من الأنانة المنعزلة . ومما لاشك فيه أننا كنا على حق حين كرهنا الخطابة ولكنا كنا جائرين حين استسلمنا لرد الفعل حتى فقدنا ملامح الخطاب الأساسية فى الشعر كفن وكمظهر ثقافى .

وجسم اللغة هو سر التخاطب (لا الخطابة) ونقل الإحساسات والمشاعر والأفكار . وهذا الجسم هو الذى يحمى أساساً من البقاء فى مستويات التمركز الذاتى والأنانة المنعزلة . ويختلف هذا الجسم عن لغة النثر أو لغة الإستخدام العادى فى أنه يحميها من الهبوط الطبيعى إلى تلك المنحدرات . لأن هذا الجسم يحفظ الكلمات ويضمن لها البقاء ويوفر لها أداء الفكرة تماماً دون زيغ . وفاليرى هو الذى قال عن الشعر إنه يفرض علينا المشاركة التى تقوم مقام الفعل لأن الشعر فى أساسه فعل من الأفعال . فالشاعر لا يود أن يقول شيئاً وحسب بل يريد أن يفعل شيئاً . وإستمرار التعبير هو أخطر أسرار الشعر مهما تشتتت الصور والأخيلة . ذلك أن الشاعر لا ينتج بفضل وفرة الطاقة عنده على الإنتاج ولكن بفضل وفرة التأثير الذى يحدثه فنه على الآخرين . وكان القصاص أدجار ألان بو قد حدد العلاقات بين العمل الفنى وبين الناس كأساس هام من أسس الفن . ومن مهام الشاعر الأساسية كى يضع نفسه فى أول الطريق إلى الشعر كفن أن ينظم ما سوف يقرأ لا ما يحسبه هو مقروءاً . لأن الشاعر كما قال الفيلسوف الألمانى شلايرماخر يحلم ولكن بعينيه مفتوحتين .

وجسم اللغة الذى نعنيه هو القدرة على خلق تكوين متكامل أى إيجاد شىء مسبوق بالمادة . والتركيب كالترتيب لكن ليس لبعض أجزائه نسبة إلى بعض تقدماً وتأخراً . أما التكوين فهو تعمد خلق كيان متكامل من جزئيات . وتشتمل الجزئيات الشعرية على : الوزن والموسيقى والصورة

والجناس والإيقاع وربكة التعابير وكسر التراكيب . وعلى الشاعر أن يوجد من هـــذا كله شيئاً له تكوينه الذى تنتشر فيه العروق والشرايين والمغانى والدلالات والنسب والعلاقات والإيحاءات .

وكان اليوت يقول : يجب إملاء الشعر لا عن طريق الفكرة ولكن عن طريق الطبيعه الخاصة بجنين الشاعر فى فؤاده حتى يأخذ كلامه شيئاً فشيئاً شكل الشعر ولغته .

فينزع الشعر اذن إلى الاختلاف عن الأحكام وعن الإدراكات . ويظل المعنى كامناً فى الأشعار بصورة جنينية خفية . وتصدر قوة الأشعار عن هذا الانسجام التكوينى (الذى يصعب تعريفه) بين ماتقوله الأشعار وبين ما هى عليه . ولا يبنى الانفعال كل التجربة الشعرية . فالانفعال لا يعدو أن يكون عنصر التجربة الشعرية السلبى . أما عنصرها الإيجابى فيتمثل فى إجابة الحساسية والذهن معاً على مطالب اللغة العديدة كجسم أى كتكوين وإيجاد وخلق . والعمل الفنى يغذى صاحبه ويثقفه ويكشف له ما هية التكوين وتؤدى الصياغة الجيدة للعمل الفنى إلى اختفاء الشكل عند أداء المعنى ولا يظهر الشعور بالشكل إلا من جراء خلل أو ضعف أو داء بالشكل كما أنك لا تشعر بأعضاء بدنك إطلاقاً وهى سليمة ، وكلما تميز الشعر بالشكل المناسب كلما اتضح التكوين لدى الشاعر وتميزت معالمه ويؤدى ضعف المحتوى إلى اختفاء حيوية الشعر الداخلية التى تنظم الصور وتنسقها وتحيلها إلى فن ، وتتطلب الحيوية الداخلية الواعية نوعاً من الصراع ضد عقوبات انعدام الإرادة .

وإذا اتضح للشاعر أن كلامه صار يشبه الخطابة فقد هدمته الجماعة وإذا اتضح للشاعر أن أقواله صدى للأنانية المنعزلة هدمته ذاته ، وليس أمامنا إلا أن ندعو للشاعر بغلبته على الهوى وبانتصاره على الاستهواء .

محتويات الكتاب

صفحة

الفصل الرابع — حوار معنوى

الفصل الخامس — حقيقة المعنى الأدبى

الفصل السادس — معنويات الثقافة

خاتمة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



General Organization Of the Alexandria Library (GOAL)

Bibliotheca Alexandrina

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٤/٣٢٢٤

I.S.B.N 977-01-3728-6

إننى أود من صميم قلبى أن يفطن القارئ إلى الخطورة التى نتردى فيها جميعا حينما ننظر إلى أدبنا العربى فنجد أنه عبارة عن انعكاسات مستمرة لنظريات فى الاجتماع والفلسفة وعلم النفس ولا سبيل إلى استشعار هذه الخطورة إلا إذا تكون لدينا إحساس بضرورة حماية السياج المعنوى الخاص بموضوعات الأدب الصرفة حتى لا تطغى عليها تحليلات وتفسيرات لا شأن لها بها.

وإذا كان الأمر كذلك فلابد منذ الآن أن نفرق أيضا بين التحليل النفسى والتحليل الظاهرى والتحليل الوجودى وبين التعبير الأدبى، فالتعبير الأدبى لايخضع لأى مقومات من تلك المقومات التى تخضع لها التحليلات الثلاثة الأولى وأبسط فارق بين مهمة هذه التحليلات الثلاثة وبين المعنى الأدبى هو أن المعنى الأدبى ينبع تلقائيا من الوجدان تحت تأثير الخيال اللعوب. واستخدام كلمة اللعوب ضرورى هنا لتحديد نوع الخيال المقصود فى الإنتاج الأدبى، فالمعنى الأدبى لدى الكاتب أو الشاعر يصور قدرة الخيال على المرح والتلوين وسرعة الحركة وهو شئ مختلف تماما عن التعبيرات النفسية أو الاجتماعية أو الفلسفية. وإذا كان الأديب ذا اهتمامات فكرية وفلسفية وذا اطلاع كبير فى مجالات علم النفس وعلم الاجتماع فهو مطالب بأن يباعد بين هذه الاهتمامات وهذا الاطلاع وبين المعانى التى يصبها فى الإطار الشعرى أو النثرى الذى يختاره.

٥٧٥ قرشاً

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب